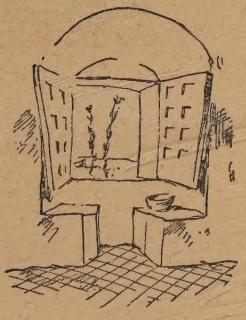
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS



N.º 36 T. IX 1951

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

DIRECTOR: J. de Contreras, Marqués de Lozoya.—SUBDIRECTOR: F. J. Sánchez Cantón.—SECRETARIO:

Sección de Estética. DIRECTOR: José Camón Aznar.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS es una publicación trimestral.

Suscripción anual. . . . . 40 pesetas.

Número suelto . . . . . 11 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse al Sr. Secretario del Instituto Diego Velázquez, Duque de Medinaceli, 4.—MADRID.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
(SECCION DE ESTETICA)

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

Número 36 Octubre-Noviembre-Diciembre Año 1951
Tomo IX

SUMARIO:

Páginas

Dolores Palá Berdejo: *La música a través de un prisma estético. (En torno a André Gide.)* 349
Dr. Vajtang Zizichvili: *La pintura de los iconos y la ideología cristiana de los tiempos primitivos* 367
Juan Antonio Gaya Nuño: *Picasso y el Greco (Tesis de hispanismo.)* 383
Enrique Pardo Canalís: *Hacia una estética becqueriana* 393
NOTAS: *Algunos libros ingleses recientes sobre Estética (I),* por F. Mt. 413
TEXTOS: *Arte psicótico (Francis Reitman),* nota, traducción y selección de M. C. de I. 423
BIBLIOGRAFIA: José Camón Aznar: F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya.*—Luis Durán Ochoa: Fr. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D., *Extáticos y estéticos.*—Constantino Láscaris Comneno: D. Traversi, *Shakespeare* 437
Resumen de los artículos contenidos en este número 443

Viñeta de Eduardo Vicente.

LA MUSICA
A TRAVES DE UN PRISMA ESTETICO
(EN TORNO A ANDRE GIDE)

POR

DOLORES PALÁ BERDEJO

André Gide dedicó hasta los mismos umbrales de la vejez muchas horas al cultivo del piano, en el que encontraba tanto un estímulo de energías intelectuales como un placer estético extraordinario. Sus gustos van definiéndose al correr de los años y su experiencia musical se hace con el paso del tiempo más profunda y a la par, cosa notable, más limitada. El mundo de su intimidad, que es como decir el mundo de su estética (*), aparece teñido y transfundido por esta levadura musical que tantas huellas deja en su contorno. Huellas, sin embargo, porque así lo quiso Gide, muy difuminadas, como los pasos en la nieve del preludio debussyano...

Frente a la música, su propia experiencia fué para Gide

(*) Véase nuestro estudio en el número 34 de la REVISTA DE IDEAS ESTÉTICAS: "La experiencia musical de Andre Gide". Todas las citaciones que incluímos en lo sucesivo, han sido tomadas, mientras no se especifique la procedencia, del *Journal*, de André Gide, editado por Gallimard.

la única categoría; de ahí lo impar de sus juicios. Esta experiencia, que puede ser considerada en sí como muy interesante y aleccionadora, se tradujo en una serie de comentarios dispersos a lo largo de su diario y en unas breves notas que aparecieron bajo el título modestísimo de *Notes sur Chopin* en la *Revue Musicale*, del año 1931, en el número correspondiente al mes de diciembre. Este breve opúsculo le costó a Gide nada menos que cuarenta años de preparación, y en estos cuarenta años, salvo las interrupciones provocadas por viajes, enfermedades o acontecimientos familiares, Gide no dejó de consagrar un solo día al estudio y misterios de la música chopiniana.

No hará falta advertir que si en todo ese tiempo Gide no se preocupó de dar forma a tantas sugerencias como la música despertaba en él, se debe, sin duda, a una postura premeditada. La fama de sus conocimientos y de su técnica cundía entre sus amistades, que le instaban en algunas ocasiones a que se sentase al piano; el escritor rehuía no sólo por timidez, sino por un temor —que acaso no se hacía en él plenamente consciente— casi supersticioso de revelar a los profanos esos bellos misterios que la música reserva para sus elegidos.

La historia de sus gustos nos alumbra sobre su personalidad moral; lleva su idolatría a los mismos extremos que su repulsión, pero para todo encuentra una razón de arte. La reducción de sus gustos es paralela a la síntesis y reducción de elementos que se operan en su lenguaje. Toda la estética gidiana podría acaso encerrarse en esa frase con que el mismo Gide caracteriza a Mozart: "Sa simplicité n'est que de la pureté."

Sus comentarios son de una finura extraordinaria, tanto en el análisis como en la expresión. Como creador de un lenguaje estético desde el punto de vista musical, la labor de Gide, si no muy extensa, es, sin duda, muy importante.

No hay que olvidar que el lenguaje de la técnica no es nunca un lenguaje estético. Gide pone exquisito cuidado en no ahogar en su comentario lo que de libre intuición pueda haber en la obra del artista; en esto se diferencia también radicalmente del técnico. Sus comentarios, tanto por el léxico como por la disposición musical de la frase, son en sí una obra de arte.

Nos preguntamos si la música fué para él un placer del intelecto o de los sentidos y no hallamos una respuesta categórica. Lo cierto es que en cada caso se plantea una actitud diferente. Nada hay, según su propia confesión, que como la música le haya proporcionado un placer más inmediato; pero la música no es ajena al esfuerzo. En esta contradicción, en este dilema, vemos reflejada nítidamente la naturaleza a un tiempo estética y a un tiempo demoníaca de Gide.

En las páginas que siguen tratamos de dar una idea somera de sus gustos musicales y de su manera de entender la personalidad de tres grandes músicos con cuya obra llenó largas horas de su vida: Bach, Mozart y Chopin.

En torno a Chopin.

Alguna vez ha dicho Gide que todos sentimos de manera más o menos consciente la necesidad de reproducir aquello que nos rodea. Este impulso recreativo está por debajo del que lleva a cabo el escritor que crea auténticos personajes imaginarios, seres a los que solamente la fantasía ha dado vida. Así son algunos de los personajes gidianos, seres fantasmales, que viven en escasa relación con su contorno, estados de ánimo desprovistos de anécdota (1).

(1) Muchos de mis libros, dice podían haber sido escritos en

Cuando uno de estos seres no le habita, Gide se siente como desarbolado, como navío a la deriva, quizá porque, como le sucedía a Goethe, sólo cuando nos domina una imagen acertamos a comprender la vida misma en su inquietante mezcla de incongruencia y de ilación.

Uno de estos personajes es, para Gide, Chopin. El nombre del polaco aparece infinidad de veces citado en su Diario, lo que nos hace pensar que Gide encontraba en su música uno de los más grandes polos de atracción estética. No creo que Gide estimase que Chopin fuese superior en cuanto músico a cualquier otro, pero sí que en él se reunían mejor que en ningún otro, o con más transparencia que en ningún otro, una serie de preciosas cualidades.

Chopin es quizá el músico más desvirtuado, porque es también la pieza capital del repertorio de todo pianista, desde el más modesto al más ambicioso. Por eso Gide debe poner en claro en seguida qué es lo que busca o qué es lo que le interesa en Chopin. El efectismo no le interesa, por eso su furia se desata contra los intérpretes que, por lo general, no nos dan más que la coraza o la cáscara brillante de este gran artista (2). Lo importante en Chopin es el fenómeno sonoro como tal; lo importante es la sensualidad, no la gracia o el sentimiento que se desprenden de sus obras, sino la vida puramente vegetativa que las anima.

Su música debe ser apuntada en voz baja, "a demi voix, presque en voix basse, sans aucun eclat". "Chopin propose, suppose, insinue, persuade, il n'affirme presque jamais", dice Gide caracterizando ese fluctuante ir y venir de la voluntad artística chopiniana (3). Sus obras parecen

---

forma de novelas "etalant en surface tout ce que je cache entre les phrases et protegeant la pareusse du lecteur".

(2) Si se busca sólo el virtuosismo, es preferible Liszt, dice en sus *Notes sur Chopin.*

(3) Ambas citas proceden de las *Notes sur Chopin.*

escritas al desgaire, sin que pese un plan preconcebido que, no obstantes, existe (4).

Lo admirable en Chopin, afirma Gide, es ante todo la reducción al clasicismo de su innegable aportación romántica; este valor es lo que confiere a su obra ese carácter de serenidad y de permanencia. Desde este punto de vista se comprende más fácilmente la objeción que el escritor hace a los pianistas respecto al apoyo que para sus versiones buscan en la decantada melancolía chopiniana. También en la música de Chopin hay explosiones de alegría, de una alegría próxima a las lágrimas, pero en todo caso siempre traspuesta, como en Mozart, a un plano superior de arte. La idea de la alegría, de la dicha interior como educadora del espíritu a la manera como la practicaron Goethe y otros grandes artistas es una de las preocupaciones, como se sabe, de Gide, que su Diario refleja en diferentes momentos.

Si en Chopin, pues, ve Gide un protagonista de tantas cosas como bullen desperdigadas en su conciencia, es acaso su sentido puro del arte lo que le confiere esa calidad de protagonista; en Chopin, lo primordial, dice Gide, es la materia sonora, el fenómeno sonoro puro y desligado de escoria pasional. El ha sabido crear para cada uno de sus preludios —y lo mismo podría decirse de sus mazurcas— una atmósfera peculiar. Como Valery —otro de los predilectos de Gide—, parte siempre de la rima, de la vestidura sonora de las palabras, Chopin parte de las notas. "Oui, Chopin, et cela est tres important a dire, se laisse conduire et conseiller par les notes; on dirait qu'il medite sur la puissance expressive de chacune. Il sent que telle note ou telle double note, tierce ou sixte, change de signification suivant sa fonction dans la gamme, et par une modification inesperée de la

(4) Busoni, el gran pedagogo y esteta, recomendaba: "Evita il mestiere. Fa che ogni opere costituisca un principio." En cada obra, Chopin parece renovarse totalmente.

basse, soudain lui fait dire autre chose que ce qu'elle di sait d'abord. C'est là qu'est sa puissance expressive" (5).

Al aparecer las *Notes sur Chopin*, Edouard Ganche, el gran especialista en la música del polaco, escribió a Gide diciéndole: "Elles sont d'un maitre dans l'art musical" (6).

Mozart, un problema moral.

Mozart ofrece dos aspectos para Gide; por una parte, es el prototipo del músico puro, del artista que juega celestialmente con las emociones sin que las emociones le dominen, le condicionen (7). El es, según ha dicho Henri-Gheon (8). Apolo haciendo sonar a su gusto y a su medida la cuerda grave o aguda de su lira. No se advierte tampoco en él, como en Beethoven, la lucha con la materia de que está hecho su arte. Dolorosas o alegres, las ideas, las motivaciones son en Mozart de una transparencia absoluta y la disposición se halla fundada más en el equilibrio que en el contraste.

Pero, por otra parte, Mozart representa un mundo revuelto, un mundo equívoco, un mundo misterioso. Las influencias se cruzan en él. El "Sturm und Drang" lo traspa-

---

(5) Carta del 2 de febrero de 1929.

(6) Efectivamente, las *Notes* revelan, por parte de Gide, conocimiento y probidad. Pero sobre todo lo más importante —pues muchos de los rasgos que apunta en Chopin no son nuevos— es su poética formulación.

(7) "La joie de Mozart est faite de serenité; et la phrase de sa musique est comme une tranquille pensée; so simplicité n'est que de la pureté; c'est une chose cristalline; toutes les emotions s'y jouent, mais comme dejà celestement transposées. La moderation consiste a être emu comme les anges (Joubert). Il faut penser a Mozart pour bien compredre cela."

(8) Henry Gheon, *Promenades avec Mozart*, 7.ª edition, Desclée de Brouwer, 1932.

sa; el patetismo enfático de los italianos le alcanza (9), la frivolidad dorada del barroco de que tanto gusta el patrón, el despótico Colloredo, riza en volutas risueñas su música; el grave estilo alemán alienta en el Idomeneo, la ópera de juventud, y la influencia del riguroso y al mismo tiempo audaz cantrapunto de Bach (10) se trasluce en obras tan fragantes, tan sonrientes como la *Pequeña Serenata*, la célebre *Kleine Nachtmusik*. Con razón dice el gran musicólogo Alfred Einstein (11) que Mozart no ha sido un innovador, sino el perfeccionador de las energías espirituales de su tiempo.

Hay dos puntos esencialmente turbadores en Mozart: uno atañe a ese mundo de moral dudosa, vacilante, que traslucen algunas de sus óperas, *El Rapto en el Serrallo*, *Cosi fan tutte*, *Las Bodas de Fígaro*, obras separadas en la producción de Mozart por buen número de años. ¿Es que su conciencia artística le hace adivinar un mundo que en rigor no ha penetrado? (12), se preguntan sus biógrafos. El otro punto que también ha suscitado duras polémicas es el de sus sentimientos religiosos.

El problema se plantea, pues, en dos direcciones: ¿Era Mozart una personalidad ética, como lo fué Beethoven, por

---

(9) Del italiano del XVII; el del XVI es todavía un modelo de comedimiento y serenidad.

(10) De Juan Sebastián; Mozart admiró mucho también al hijo menor de éste, a Cristián.

(11) Alfred Einstein, *Mozart, Sein Character, Sein Werk*. Fischer Verlag-Estocolmo, 1947.

(12) Las fuentes para el estudio de la vida y del carácter de Mozart han sido sus cartas, tan audaces y tan descocadas muchas de ellas que los traductores no se atreven a darlas en ediciones populares, y la biografía escrita por von Nissen, el segundo marido de Constanza, con los datos que ésta le suministró. Ni una ni otras proporcionan suficiente testimonio del contacto que pudo tener Mozart con mundos moralmente reprobables. Parece, sin embargo, que Constanza tuvo algún motivo para estar celosa.

ejemplo, y Bach y muchos otros grandes artistas? Y, de otra parte: ¿Era un espíritu religioso? Gide se pregunta si Mozart, el perfecto "jouer", no ha jugado también, no ha traspuesto a un plano de arte la religiosidad de sus misas, sin que tenga que ver nada esta religiosidad con sus convicciones o sus sentimientos (13).

Problema tan delicado es evidente que cada cual lo resuelve a su manera. Para Gheon, la pureza de su catolicismo no se empaña, en Mozart, con ciertos aspectos disolventes de su manera de ser y de pensar. A este propósito, se entabló en la *Revue Musicale* una breve polémica entre Gide y Gheon sobre la base de ciertas notas del Diario del primero, que aparecieron en la revista el año 1931 y que aludían al libro de Gheon sobre Mozart. Gide ve en Mozart, como en todo, al artista que encuentra dentro de su propio arte las únicas razones de su laborar (14). Por lo que se refiere a la escoria humana que pueda haber en Mozart, a Gide no le interesa; sin embargo, el problema moral en torno a Mozart, ya lo suscite él o alguno de los que le rodean, late siempre en casi todas las alusiones que hace al arte del salzburgués.

Si Gheon acepta a Mozart con su alegría, su inconscien-

---

(13) Mozart ha escrito, como se sabe, una ópera de carácter religioso, *La Flauta Encantada*, así como alguna cantata de carácter masónico. En esta época, que corresponde a su ingreso en una logia masónica —pobre, por cierto, y sin grandes influencias—, sus cartas respiran un soplo de religiosidad. Claro que la masonería, según asevera el mismo Henri Gheon, tenía en el siglo XVIII un sesgo diferente al que adquirió luego. La mayor parte de los grandes artistas —Haydn, Gluck, Goethe— fueron masones, y algunos sin dejar de pertenecer de lleno al catolicismo.

(14) 1917. "Je supprime de mes Memoires, de cette première partie tout au moins, toutes les reflexions et considerations grace a quoi l'on acquiert la reputation de "penseur". Elles ne me paraissent pas a leur place; *et tout pour moi cede a la raison d'art.*" (El subrayado es obra nuestra.)

te descaro, su frívola manera de expresarse muy en consonancia, es verdad, con ciertos ambientes de la época, Charles Du Bos, otro escritor católico con quien Gide mantuvo, como con Gheon, largo y cordial trato de amistad, siente por el pequeño salzburgués una aversión secreta. No es que se le escape la gracia de su arte exquisito, dice Gide, es que le molesta. "Esa soberana penetración del dolor y de la alegría por la inteligencia, por el espíritu, que arranca al dolor mismo su raíz dañina, su facultad de herirnos, que es precisamente lo que Du Bos considera como su virtud redentora, es lo que le aparta de Mozart. Precisamente esto es, a los ojos de Gide, el mayor mérito del salzburgués, la divina magia con que traspone el dolor de manera que éste viene a ser "comme un violet profond de cet arc-en-ciel que son genie deploie avec serenité", como el violado dentro de ese luminoso y tranquilo arco iris que Mozart sabe desplegar en su música. En su poética formulación, la frase encierra un módulo de conocimiento del patético mundo mozartiano.

¿Cómo, pues, hay que entender a este Mozart que, bajo su empolvada peluca plantea tantos y tan agudos problemas de conciencia?

Con razón advierte Gide —y con ese tacto exquisito que le distingue— que Mozart es el músico de quien la época, la de Gide y la nuestra, nos ha alejado más. "Il ne parle qu'a demi-voix et le public n'entend plus que les cris" (15).

Y es que además, esa aparente sencillez, esa simplicidad de la música mozartiana nos engañan. "Sa simplicité n'est que de la pureté", dice Gide con certera visión. En esto es Mozart comparable a otro gran artista, a Racine. "Si l'on ne fait ressortir la perfection de Racine, la rareté de son orchestre, tout comme celui de Mozart, peut sembler de la

---

(15) 1910.

pauvreté" (16). La exquisitez de Racine como la de Mozart, cuando no se saben poner en evidencia, se convierte en melancólica pobreza.

Bach, el humano.

Bach y Chopin son, para Gide, los dos puntales del arte pianístico. o al menos los que más brillantemente permiten profundizar en su conocimiento sin fatigarse, cosa que, como veremos, no le sucede a Gide con Beethoven o Schumann. Quizá haya que buscar una explicación por lo que respecta a la fidelidad que Gide observa con Bach en esa sólida manera de incrustarse en el tiempo que ha hecho del arte del maestro de Leipzig algo inconmovible; en cuanto a Chopin, una cierta identidad de postulados estéticos, un a modo de reflejo de su propia personalidad es lo que le encadena al artista polaco.

También en Bach, como en Chopin o en Mozart, pero en otra medida, hay un equilibrio entre lo humano y un mundo estético superior. Sin embargo, lo importante en Bach es el temblor humano, no por encubierto menos vigoroso. Por mucho valor que se le conceda al puro deleite, Bach es más que un puro deleite; es un tónico para el espíritu, un consuelo, un alivio. Pero si nos consuela no es, como ocurre con Chopin o con Mozart, porque, con una gracia infinita, nos aleje de este espectáculo de miserias humanas, sino porque, como Goethe en el *Fausto*, nos ofrece la náusea de la vida y el vencimiento, a la vez, de esa náusea gracias a la ayuda de lo sobrenatural (17).

---

(16) 1922. La observación aparece apuntada a propósito de un estudio de Litton Strachey sobre Racine. Llamo la atención sobre lo atinado del término musical, *orchestre*, aplicado a un dramaturgo y poeta. Matisse gusta también de emplear este término para explicar el sentido decorativo que anima a muchos de sus cuadros.

(17) 1934. "Un certain equilibre hereux, un consentement quasi

Durante la guerra del 14, época de ricas vivencias espirituales para Gide, entre las cuales la música ocupa quizá el lugar más destacado, estudia gran número de preludios y fugas de memoria. Es la época en que prepara su autobiografía; tiene también en el telar *La Symphonie Pastorale*. Una de estas fatigas que nos sobrecogen cuando hemos acariciado en exceso una idea o una emoción hace presa en Gide, a quien, momentáneamente, deja de interesarle su protagonista, el pastor suizo que, al recoger por un impulso caritativo a la muchacha ciega, se abrió a sí mismo un camino para el pecado. "Aujourd'hui —dice nuestro escritor (18)— j'ai le plus grand mal a m'interesser a l'etat d'esprit de mon pasteur et je crains que la fin de ce livre n'ait a en souffrir." En efecto, el final de este libro aparece mucho más difuminado que el delicioso comienzo, como si el autor se hubiera sentido acuciado, de repente, por darle término. La delicadeza de análisis se evapora; ese hacernos avanzar lentamente, que para Gide es la primera calidad del buen escritor, sufre un golpe cruel. La tónica ha ido decreciendo, a pesar de la medicina que toma (19) que, como casi siempre, consiste en abrir el piano y tocar algunas fugas de Bach, cuya dificultad, precisamente, le estimula y le devuelve el juego, los resortes de la inteligencia (20). Porque si lee a Pascal para revivirse a sí mismo el estado de espíritu de su pastor, ocurre

---

seraphique, comparable a cette serenité que le chretien cherche, et trouve, dans la prière..."

(18) Octubre, 1918.

(19) "Rouvert le piano et jouè quelques fugues avec le contentement le plus vif."

(20) "Que de fois n'ai-je pas porté mon attention, mon etude sur telle fugue de Bach, par exemple, preciesement parce que d'abord elle me rebutait; par besoin de me faire violence et guidè par cet obscur sentiment que ce qui nous contrarie et exige de nous le plus grand effort est aussi ce qui peut le mieux nous instruire." 9 mayo, 1928.

que la lectura le exalta demasiado y que la exaltación no predispone al trabajo.

Por cierto, a propósito de Pascal y de Bach hay una nota interesante en su Diario. "Bach a remplacé Chopin, et Pascal, Montaigne", dice en un apunte de 1906. Podría equipararse, quizá, siguiendo esta sugerencia que Gide nos proporciona, Montaigne, por su manera espontánea de producirse, por su sensualidad, por su falta de carácter moral acuciante, a Chopin; y Pascal, por ese calibre desgarrador y a un tiempo altivo de la humano, a Bach.

Aun en las páginas más leves, en apariencia, como son estas fragantes *Invenciones*, algunas de las cuales se dirían escritas a vuelapluma, Gide descubre la igualdad en la fuerza y en la maestría del músico. "Et combien —añade— cette sorte de logique musicale (a laquelle contraint la methode du contrepoint) nuit peu a l'affirmation de sa pensee" (21). En estos círculos estrechos en que parece moverse la música de Bach, nada tan admirable como la libertad con que se mueve. Goethe lo expresó también diciendo que sólo dentro de la ley se encuentra la libertad.

No puede extrañar, pues, que Gide cultive durante años y años *El Clave Bien Temperado* o *El Arte de la Fuga;* no le pueden fatigar estas páginas como le ha fatigado el "pathos" beethoveniano. "Nada hay aquí —dice Gide, refiriéndose a *El Arte de la Fuga*— que se refiera al hombre directamente, y más que la pasión lo que suscita es la plegaria." "Quelle calme! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur a l'homme! Quel dedain de la chair! Quelle paix!"

Pero siete días después, Gide ha cambiado de opinión. Lo que le conmueve en Bach no es esa paz adorable que respira su música, sino la lucha por dominar los tormentos

---

(21) 1928.

del espíritu tanto como por doblegar las formas inflexibles; lo que le conmueve es el triunfo tras esta doble batalla frente al espíritu y a la materia. "C'est le triomphe de l'esprit sur le chiffre; et avant le triomphe, la lutte. El tout en se soumettant a la contrainte, tout ce qui se peut encore, a travers d'elle, en depit d'elle, *ou grace a elle* de jeu, d'emotion, de tendresse et somme tout d'harmonie" (22).

Cuando los lazos que le atan a la música se rompen —para Gide la música no es como para algunos el consuelo de su vejez, sino que le dedica los años y las energías mejores de su vida—, el escritor se pregunta si todo este tiempo que ha pasado estudiando los preludios y fugas de *El Clave Bien Temperado* o de *El Arte de la Fuga* le ha sido de alguna utilidad. Y se contesta a sí mismo diciéndose que, ciertamente, esta música le proporcionó una especie de consenso seráfico, ese equilibrio de bienestar y de conformidad con lo divino que el cristiano busca y encuentra en la plegaria (23).

Pero para el atormentado Gide, que lleva en su seno el alma de Alissa, la protagonista de *La Porte Etroite*, la plegaria no es el descanso, el bienestar. Se ha regodeado con la obra de arte perfecta que se le ofrecía, con la música de Bach. Y su objeto no era ése; nada en su vida tiene valor, sino lo que representa esfuerzo. La música de Bach le ha recreado demasiado.

Y es curioso encontrar aquí, frente a Bach, a un Gide diametralmente opuesto al que hemos tenido ocasión de conocer y de estudiar en torno a Chopin. Allí se hablaba del arte por el arte; aquí el puro deleite no significa nada, la obra de arte, para Gide, es, sobre todo, algo costoso. Se diría

---

(22) 10 de diciembre, 7 de diciembre de 1921.
(23) 1934.

que en Gide alienta, a través de Bach, el pesimismo del reformado: nada nos redime, nada nos fertiliza más que el sudor de sangre y el dolor (24).

Beethoven y Schumann, los maestros de la expresión. Los modernos.

Que Beethoven y Schumann, los maestros de la expresión, fatiguen en determinado momento a Gide, creo que debe atribuirse en parte a una influencia del medio ambiente, de ese círculo que, aunque no lo queramos, de una u otra manera nos atenaza. Gide tenía la preocupación de desbordar su época; sólo así se explica la escasa curiosidad que despertó en él la labor de sus contemporáneos, aunque muchos de ellos, como Honegger, Strawinsky y Milhaud, pusieron música a textos suyos. De su colaboración con Strawinsky, como se recordará, surgió, por encargo de Ida Rubinstein, *Persephone* (25). Pero ninguno de ellos merece en sus horas íntimas, en su Diario, una palabra de aliento o de cordialidad.

El *pathos* beethoveniano le extenúa. Frente a Schumann titubea. Las páginas de "jeunesse" le cautivan; la vulgaridad de otras, escritas por el impulsivo renano, sin duda a vuelapluma, le decepcionan. En las *Notes sur Chopin*, que publica la *Revue Musicale*, el compositor renano aparece tratado con bastante dureza; Gide le echa en cara, con in-

---

(24) "Cette perfection qui m'etait offerte me suffisait trop et me desconseillait l'effort..."

(25) A propósito de esta colaboración, apunta en su Diario: "Entente parfaite." Esta nota aparece fechada en 1934, pero su amistad con el compositor ruso data de muy atrás. Ida Rubinstein fué la inspiradora de otras "ententes" no menos célebres. Baste nombrar *Le Martyre de S. Sebastien*, de D'Annunzio-Debussy; *Amphion*, de Valery-Honegger, etc.

justicia que a él mismo se le hace en seguida evidente, la "trivialidad de sus armonías", y lo que resulta todavía más duro, la "falta de misterio" de su inspiración. "Son indeniable inspiration est sans mystères." Este comentario, que en una edición posterior de las *Notes* (26) ha sido borrado, le causa inmediatamente a Gide una desazón íntima, de la que su Diario nos da señales. El mismo escritor rogó a Henri Prunieres, el director de la *Revue Musicale*, cuando sin duda el número andaba ya en prensa, que suprimiese el comentario.

En cuanto a Beethoven, la fuerza de su inspiración no se le escapa, la amplitud de la frase del coloso, como la vibración cósmica del *Fausto*, ¿le iba a ser extraña? No hay que pensar, aunque Gide sacrificase a los dioses de su tiempo más de lo que él mismo posiblemente creía, que fuese un degustador de miniaturas (27). También Wagner le parece grande, aunque no puede evitar la maligna satisfacción de hacer algún "calembour" en su honor (28).

Gide vive unos años en que anda formándose en lo musical una conciencia nacional francesa, y esta conciencia reaccionaba contra el romanticismo germanizante que, como forma creadora, daba señales de agotamiento.

De todas maneras, las incomprensiones en el mundillo musical son realmente sabrosas. Albéniz no estimó nunca

---

(26) *L'Arche*. Paris, 1949.

(27) "L'ample phrase de Beethoven. Absurde habitude que j'avais prise de laisser retomber le souffle au milieu. Elle doit s'enfler d'une meme inspiration d'un bout a l'autre. Voici seulement 15 jours que je m'en persuade et travaille a me corriger de nuancer l'interieur de la phrase (junio, 1912).

(28) Como respuesta a una encuesta del *Berliner Tageblatt*, escribe en 1908: "J'ai la personne et l'oeuvre de Wagner en horreur... Ce prodigieux genie n'exalte tant qu'il n'ecrase. Il a permis a quantité de snobs, de gens de lettres et de sots de croire qu'ils aimaient la musique, et a quelques artistes de croire que le genie s'apprénait. L'Allemagne n'a peut-être jamais rien produit a la fois d'aussi grand et d'aussi barbare."

la música de Debussy, y Debussy, en cambio, tocaba y repasaba con delicia en sus últimos años los cuadernos de la *Iberia*. También Gide dedicó a los cuadernos albenizianos buena parte de sus mejores esfuerzos; el exctismo de esta música, tanto como la frágil gracia, no poco chopiniana, de Granados, le encantan. Ambos, los dos españoles, aparecen citados infinidad de veces en su Diario, de lo que se puede colegir que formaban parte muy viva de su experiencia musical. Es conveniente recordar que en esa época muchos conceptuaban a los dos españoles como simples "amateurs".

Al referirse a Debussy y Faurè, Gide suele citar alguna anécdota. Por su independencia personal y la rareza de sus apreciaciones estéticas, Gide siente muy próximo a Debussy; como el músico, el escritor se dirige, en principio, a un grupo minoritario y tiene que sufrir la torpeza de muchos intérpretes ignorantes. Para consolarse de la falta de probidad con que se citan determinados fragmentos de sus obras, Gide inventa una anécdota de la que podría ser, dice, protagonista Debussy. El estreno de una obra del músico da lugar a una versión tan desastrosa que el autor mismo se pone a silbar ante un engendro que no puede reconocer como suyo.

* * *

Al hacer un balance de los gustos musicales de Gide nos encontramos con dos medidas muy diferentes; de una parte, hay que tener en cuenta la música en el mundo de su formación personal, y en este caso la música tiene un valor para Gide puramente educativo, no tanto como arte en sí, sino como ejercicio del intelecto. Es, para decirlo con las bellas palabras de Gide, "las matemáticas que palpitan". De otra parte, en el aspecto estético, y a excepción quizá de Bach, lo importante para Gide es el puro deleite sonoro; se

resiste a aceptar la música como vehículo de sentimientos. En diversos "feuillets" y en notas desperdigadas aquí y allá de su Diario nos ha dejado testimonio de esta preocupación suya por un mundo de relaciones puramente sonoras. Toda la música francesa de la época, según Roland Manuel (29), se preocupa más de "organizar la sensación que de expresar el sentimiento". También Gide participa de esta forma de enfocar el arte musical y hasta en sus obsesiones musicales y en sus sueños se reconoce esta preocupación. No hay pesadilla más temible que la que se presenta bajo la forma de las pequeñas hormigas musicales; la imaginación se ve obligada a repetir, tras un día de cansancio, por lo general nota por nota, lo que nos obsesiona. Se comprende, tras de haber sido víctima de una de estas obsesiones, que nos pueden acometer ya dormidos, ora despiertos, el apetito de un paraíso silencioso: "Je rêve a de silencieux paradis..." (30).

Algunos fenómenos aparecen analizados por Gide con extraordinaria finura. Ya hemos hecho referencia anteriormente a esa exquisita divagación (31) sobre el paso de una tonalidad a otra; ciertas observaciones sobre acústica (32)

---

(29) Cfr. Roland Manuel, "Introduzione alla storia del gusto musicale francese". *La Rassegna Musicale*, Gennaio, 1951.

(30) 17 agosto, 1924. "Ma fatigue se reconnaît a ses obsesions musicales qui, certains jours ne me quittent pas, durant des heures et circulent a travers les pensées que je puis avoir. En depit de ma resistence il me faut reconnaître et nommer toutes les notes; malgré moi je porsuis le motif de ton en ton, jusqu'à l'exasperation plus que parfaite."

10 abril, 1928. "Ce matin-la j'etais en mi majeur. Toutes mes pensées comportaient quatre diezes... Une fois l'air amorcé, il continuait son flux intarissable durant des heures, persistant a travers les conversations, les evenements, les paysages, et sans doute a travers mon sommeil pour autant que j'en pusse juger par la reprise, des mon reveil de l'obsesion sur laquelle, avec laquelle, je m'etais endormi la veille."

(31) 30 de octubre de 1927.

(32) 28 febrero, 1928.

—armónicos naturales, consonancias y disonancias, etc.— tienen un valor poético nada desdeñable (33).

Alrededor del año de 1920 hacen explosión algunos fenómenos de la música moderna —y entre ellos el más importante es el de la ruptura de la tonalidad—, que hoy a la altura de medio siglo se nos hacen más claros. Se pensó que la música se encaminaba fatalmente a la disonancia. "Le son même —dice Gide— si lentement et exquisement degagé du bruit y retourne."

Sn embargo, no se le escapa a Gide que en la disonancia no estriba el problema de la música moderna, de esa música que a él, por otra parte, no le cautiva, quizá no tanto por su novedad como porque él mismo se ha impuesto una barrera en sus conocimientos y experiencias musicales. No reside el problema en habituar al ojo o al oído a una sensación más aguda, *sino a una relación nueva.* "Je ne puis penser que nos sens aient acquis une acuite plus grande; mais peut-être sont-ils capables de jouir de n'importe quel rapport de nombres" (34). En los mismos términos se expresa el compositor italiano Luigi Dallapiccola respecto a ese gran pleito de la música moderna en torno a la dodecafonía.

---

(33) Naturalmente, no se pueden considerar como mera curiosidad científica, a pesar de que ésta apunta también en Gide en todos los órdenes.

(34) En la revista literaria italiana *Aut, Aut.* Dice Dallapiccola: "Aveva notato gia da tempo come la musicadodecafonica non fosse difficile a esser compresa perche conteneva ad esempio, tante dissonanze." Al oír, en 1935, el "Concerto op. 24", de Anton Webern, uno de los apóstoles del dodecafonismo, observa: "Mi apparve gia allora evidente come la difficolta di comprensione di tale musica risiedesse altrove e, sopra tutto, nella nuova dialettica." En este artículo, Dallapiccola da cuenta de cómo llegó, apenas sin ayudas, a formarse un concepto, y un credo, de la dodecafonía.

LA PINTURA DE LOS ICONOS Y LA IDEOLOGIA CRISTIANA DE LOS TIEMPOS PRIMITIVOS

POR

DR. VAJTANG ZIZICHVILI

El arte y la religión tienen el anhelo natural de promoverse mutuamente. Pero tal vez porque ambos están tan unidos puede suceder que el uno atraiga a sí la vitalidad del otro, o sea: que el arte esté completamente al servicio de la religión o la religión sea mero pretexto para el arte. El primer caso lo encontramos en el arte cristiano de la antigüedad. En nuestra cronología, una etapa estilística no fué nunca tan dependiente de la religión como la del arte cristiano de los tiempos antiguos. Este arte no es solamente religioso por su temática y su contenido, sino también porque los ejecutores del arte cristiano eran frecuentemente frailes y sacerdotes que hicieron del arte un intérprete de la teología transfiguración mundial, que poseía una misión autoritaria hasta muy avanzada la Edad Media. Pero su modo de ver no consistió en una fundamentación científica del arte, sino en una verdadera pedagogía religiosa.

La pintura critiana es la representación del mundo según sus prototipos ideales, el ver el mundo bajo la luz de su

sabiduría divina; así también la pintura bizantina no es la representación de lo real, sino la simbolización de lo ideal (1).

No es nuestra tarea exponer la historia de aquel arte, sino intentar representar claramente su profundo modo de ser. No queremos contestar a la cuestión del "¿cómo?", sino a la del "¿qué?" ¿Qué han perseguido los artistas cristianos del tiempo antiguo con la creación de sus mosaicos, frescos, miniaturas y pinturas de los iconos? Lo que nos parece llamativo en el arte de aquella época es la ausencia de la naturaleza, porque también el Cristianismo, en el cual se inspiraba, estaba aún más lejos de la naturaleza. La realidad terrestre para dicho arte no tenía valor y duración. Esta nueva ideología nos la revela de una manera más patente la pintura del Icono, que permanecía mucho más conservador en sus dogmas teológicos que otras ramas hermanas suyas del arte.

Al lado de los Santos Misterios, los cuales, de una manera visible y palpable, abren al creyente el camino hacia la Gracia de Dios invisible, están también, en la iglesia ortodoxa, los Iconos, signos simbólicos de la presencia invisible de Cristo, de los ángeles y de los santos (2).

El santo Icono tiene su origen en el retrato de momias egipcio-helénicas (3), cuyos antecedentes hay que buscarlos, ante todo, en el Fajum del viejo lago de Moris. Estos retratos se pintaban sobre tablas finas de madera o sobre lana y estaban destinados a exhibir la fisonomía del difunto. La mayoría de los retratos datan del siglo II y están pintados al encausto, o sea la pintura hecha a base de colores con cera, al tempera o en otra técnica, que han conseguido igualmente

(1) Worringer, W.: *Abstraction...*, pág. 17.

(2) Heiler, Fr.: *Urkirche und Ostkirche*, München, 1937, página 293.

(3) Wulff, O., y Alpatoff, M.: *Denkmähler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Helerau, 1925, pág. 17; Schweinfurth, Ph.: *Die byzantinische Vormgefühl*, Berlín, 1943, pág. 71.

un valor artístico. Un retrato de mujer que se encuentra actualmente en la Galería Nacional de Londres (lám. I) nos presenta la cara plásticamente modelada, con frondosos cabellos, cejas anchas, ojos negros muy abiertos con mirada fija e impresionante y labios carnosos que se destacan fuertemente, lo cual es característico de casi todos los retratos de momias. Con el objetivismo natural resaltan en este retrato los rasgos abstractos, pero sustanciales, de su carácter. El mismo espíritu vemos también en otro retrato de mujer que se encuentra en la Universidad de Estrasburgo como representaciones de los hombres de la Colección Graf en Viena. En el cuerpo pintado no vemos las líneas, sino colores ligeramente entremezclados, suaves y cálidos, con lo cual el cuerpo da sensación de volumen, impresión viva y real. Los brillantes y la iluminación fuerte del cuerpo le dan gran fuerza expresiva.

Es evidente que estos retratos de momias no son cuadros divinos y menos aún inspirados en la idea cristiana. Sin embargo, tienen numerosas características que coinciden con el Icono, o sea la divinidad en el "rostro eterno", donde está fijado lo más esencial de su semblante. Aquí no se hacen resaltar los rasgos típicos, sino los rasgos más generales, permanentes y esenciales. La imagen de la momia representa en el cuadro la figura viva como ser terrestre y no a la persona difunta. Como algo pasajero, solamente una realidad física, la obtención y la conservación de lo terrestre (4).

De esta manera el helenismo se destaca inconscientemente en esa actitud suya fundamental, y el espectador se extasía, ante todo, por el agrandamiento de los ojos, que frecuentemente fascinan al observador de una manera sorprendente. La cara se representa de frente y en un primer plano. Esta

---

(4) Techmann, W.: *Die römische Bilderkunst* (en *Geistige Arbeit*, núm. 6), pág. 1; Buberl, P.: *Die griechisch-ägyptische Mumienbilder*, Wien, 1922.

frontalidad es el factor que más tarde continuará produciendo sus efectos en la pintura del Icono.

Así el retrato de la momia pagana quiere representar y retener eternamente al hombre pagano. Su cara es como la de un ser viviente que continúa existiendo. Por esto su mirada está dirigida hacia este mundo, o, mejor dicho, es un rostro perenne de este mundo eternizado (5).

En este retrato antiguo tiene su origen el Icono, el cual, en las iglesias ortodoxas, sirve de imagen de Jesucristo, de la Virgen o de los santos y constituye un objeto religioso. Entre los primeros Iconos podemos citar el de los santos Sergius y Bacchusde, siglo VI (lám. II), que procede de Sinaí y actualmente se encuentra en el museo de Kiev. Dejando aparte la superficial interpretación del cuerpo, las dos figuras tienen todavía los caracteres del retrato griego en el modelado cálido de la cara, como también en la realización técnica y en el empleo de colores calientes, aunque sus tipos ascéticos están penetrados de espíritu cristiano. Un ejemplo interesante lo vemos en el llamado "Icono de Vladimiro" (lám. III), del siglo XII (6), procedente de Bizancio. Su técnica está influenciada por el retrato helénico (esto se puede ver claramente en el Cristo-niño, no tan restaurado como el de la Virgen). El estilo formado tres siglos antes de Jesucristo en el Oriente se refleja en este Icono; pero en comparación con el antiguo naturalismo, aquí se notan unos valores por completo diferentes, precisamente los valores espirituales cristianos. Se advierte un amor maternal profundamente íntimo y una unión espiritual con el Niño, la cual no hubiese podido ser expresada con más fidelidad. En la

---

(5) WUNDERLE, G.: *Nm die Seele der heiligen Ikonen*, Würzburg, 1947, pág. 23 y sigs.

(6) ALPATOV Y LASAREV, V.: *Ein Byzantinische Tafelverx aus dem Komnenen, epoche* (en *Sahrbuch der preusischen Kunstsannlung)*, Helft, II, 1925, Berlín, pág. 140.

cara de la Virgen no se refleja un naturalismo llamativo, sino valores irracionales y divinos, con lo cual se quiere incitar al espectador a la oración y elevar el espíritu por encima de lo terrestre. En otro Icono del siglo XIII (lám. IV), donde están representados tres santos: el gran mártir San Jorge, santos Basileos e Iohannes, toda la composición es plna; lo corpóreo resulta muy reducido, no existe modelado alguno del cuerpo. Lo corpóreo y lo material se traducen en un ritmo de líneas caligráficas, o sea se resaltan los valores planos en vez de los plásticos; no hay ni luz, ni sombra, ni colores fundidos, sino líneas resaltadas (lám. V). Los mismos valores podemos ver también en otro Icono (lámina VI), donde los cuerpos se transforman en una red de líneas. Las caras ascéticas ya no tienen nada de terrenal, sino que se han convertido en puros símbolos de la palabra Divina.

Como en los retratos egipcio-helénicos, también el santo Icono mira al espectador con unos ojos fascinantes, pero su mirada viene del más allá; quienes se abstraen en ella se sienten transportados al otro mundo. A pesar del ilusionismo y naturalismo de los retratos egipcio-helénicos, los dos retratos, el pagano de la momia, como el del Icono cristiano, muestran un "rostro eterno". Es éste el punto característico donde coinciden los dos mundos; pero hay que tener siempre en cuenta la diferencia mencionada.

El santo Icono revela al espectador sensible el mundo sobrenatural, divino. Su carácter es pneumático. Su mirada procede del mundo celestial que conduce el alma del piadoso desde la ínfima oscuridad hacia la luz radiante del cielo. Este es un propósito de regalar luz y vida. Por esto no da importancia a la belleza material del objeto presentado, sino que quiere revelar solamente la sublimidad de Dios que está en el macro- y en el microcosmos. Su lengua habla de alma a alma. Lo físico en su representación es siempre un medio

para llegar a lo intelectual y más aún: a lo espiritual. La pintura tiene que ser liberada de todo aquello que no forma parte del tema. Lo físico tampoco se hace resaltar por la fuerza y vigor del claroscuro. No nos quiere revelar tipos reales, sino símbolos de la vida del más allá. Por esto todas las representaciones cristianas de los primitivos tiempos no son espaciales, sino lineares, porque lo esencial es el camino que conduce a lo real, a lo fiel de la naturaleza (7).

Muchas veces leemos las preocupaciones que tienen los escritores de la Iglesia acerca de la representación corporal que consideran como un gran peligro. Un sacerdote griego dice a Ticiano: "Tus figuras lascivas se destacan del lienzo y son tan condenables como un grupo de figuras."

A diferencia del arte occidental, que sale de la realidad, el arte bizantino vive de un tradicional e inagotable tesoro. No representa lo real, sino la palabra de Dios. Se simbolizan no sólo las figuras, sino también los otros objetos que forman parte de la representación: los árboles, las montañas, los edificios se clasifican constructivamente. No tienen otra misión sino la de indicar el lugar donde se desarrolla la historia.

El ilusionismo e imposición de la realidad no eran nunca un objeto tan importante en el arte como en la Era cristiana de los primitivos tiempos. Precisamente aquí se encuentra esta diferencia tan característica entre la pintura bizantina y la occidental en la creación de cuadros, que está condicionada por la distinta valorización de los artistas.

Todas las composiciones deberían ser creadas conforme

---

(7) Sobre la pintura de los Iconos: Príncipe E. N. Trubezcoi: *Die religiose Weltanschauung der altrussische Ikonenemalerei*, Padeborn, 1927; Wulff, O., y Alpatov, M.: *Denkmähler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Volge*, Hellerau, 1925; Küppers, L.: *Götliche Ikone*, 1949, Düseldorf.

a la ideología cristiana; habría que utilizar otro idioma para el arte: un idioma celestial.

Según Dionisius Pseudo-Areopagita, el Icono es el ver de lo invisible y por esto cada representación tendría que ser fiel a la Biblia en todos sus aspectos. Gregorio el Grande (590-604) consideró la imagen como una Biblia para los pobres en el espíritu y una sustitución de ella para los analfabetos (8). De Carlomagno sabemos por sus *Libri carolini* que los cuadros no son necesarios para adquirir la tranquilidad del alma y que no hay por qué equipararlos a la santa Biblia.

Ya en germen vemos aquí la gran lucha de la época: la lucha iconoclasta (9). El emperador Leo Isaurio, el promotor del Caesaro-Papismo, prohibió la adoración de las imágenes porque veía en este acto un recuerdo de la idolatría, afirmando que la trajo el diablo para oponerse a la enseñanza del Viejo y Nuevo Testamento dentro de la Iglesia cristiana.

Sin embargo, este suceder de las cosas no cambia nada en el fondo, ni siquiera más tarde. De todas formas, no había una nueva calificación esencial de los cuadros. En contraposición al Occidente, la representación de la imagen era para Bizancio una necesidad en relación con la doble naturaleza de Cristo.

A diferencia del Antiguo Testamento que prohibe la representación del cuerpo humano, en esta época se la admite porque se dice que el cuerpo humano fué sacrificado por la encarnación del "logos". Asimismo porque el hombre fué creado a imagen y semejanza de Dios, a quien considera no solamente en el aspecto espiritual, sino también en el cor-

---

(8) Schweinfurth, Ph.: "Die russische mittelalterliche Tafelmalerei" (en *Zeitschrift für Kunst)*, 1947, núm. 4, pág. 18.

(9) Heiler, Fr.: *Urkirche und Ostkirche*, pág. 292 y sigs.

poral. Por otra parte, los cuadros eran necesarios porque se consideró la representación de Cristo en el Icono como prueba para demostrar que Cristo se había convertido verdaderamente en hombre (10). Ahora los cuadros ya no sirven solamente para enseñar al indocto, sino que sirven especialmente para poner de relieve las santas verdades de la Doctrina cristiana.

Según la opinión de los teólogos bizantinos la imagen está destinada a destacar lo sacro, de la misma manera que las Sagradas Escrituras.

Ya en los siglos II y III observamos una gran preocupación: se teme que la Biblia y las imágines representadas no sean auténticas y que los pintores no puedan reconocer aquellas percepciones teológicas del más allá.

Pero leemos también que los teólogos prohiben algunas representaciones de carácter sobrenatural, por ser indefinibles e imposibles de representar. Refieren que estos casos se tocan los límites de lo sobrerracional, pero que la razón no es capaz de reconocerlo. Por esto los pintores no pueden reconocer aquellas percepciones teológicas del más allá y así falsifican la verdadera existencia celestial.

Más tarde también leemos acerca de las disputas que suscitan el Cristianismo y el arte. Se cree que el arte constituye un gran peligro, puesto que los cristianos podrían interpretar de modo pagano las imágenes religiosas. Este concepto materialista tan temido consistió en la identificación antigua de la representación figurada y la preferencia de lo visual a lo sobresensual, de lo material y lo corporal, a lo puramente espiritual (11).

Es característico que las obras de arte de los tiempos pre-

---

(10) CASEL, O.: *Glaube, Gnosis und Mysterium*, Münster, W., 1941, pág. 88 y sigs.

(11) HOLL, K.: *Urkirche und Religionsgeschichte*, pág. 384 y sigs.

cristianos se consideran como muertas y sin vida porque carecen de lo que a los cristianos parecía la verdadera vida. Se considera al antiguo carácter naturalista como mentira y engaño. "Quien ama la verdad rechazará a aquellas obras porque una verdadera imagen de Dios no consiste en la imitación de lo terrestre, sino que hay que buscarla en el alma humana." El "logos" es la verdadera imagen de Dios y por esto no puede ser representada físicamente de una manera concreta. Es absurdo venerar imágenes de Dios que el tiempo estropeará. La verdadera imagen de Dios la llevamos dentro de nosotros y en nosotros hay que venerarla. "No debemos buscar lo sacro, lo inmortal, en lo palpable y lo frágil, en los cuadros y las estatuas, sino hay que elevar los ojos hacia el cielo", escribió Minuncius.

Pero este peligro se ha superado lentamente, según opinión de los teólogos. Comprendemos fácilmente las preocupaciones de los teólogos cristianos si pensamos en los siglos II, III y IV de la Era cristiana, porque en aquel tiempo los pensamientos paganos tenían aún mucho de actualidad. Los viejos recuerdos todavía no estaban exterminados por completo y la nueva doctrina cristiana no se sentía particularmente poderosa frente a la gran oposición; se luchó enérgicamente contra las representaciones figuradas, sobre todo la estatuarias, porque recordaban al cristiano los antiguos ídolos paganos.

Pero estas preocupaciones se desvanecían lentamente, gracias al apoyo de la Iglesia. En consecuencia, la importancia del arte también aumenta. Un gran número de artistas se ocupa en la pintura de Iconos. Se pintan las paredes de las iglesias y se las decora con mosaicos preciosos; se ilustra la Biblia y todo ello se anima de espíritu cristiano. Ahora los cuadros son inevitables. Ayudan a los hombres a tener presente de una manera tangible y fascinante los secretos de la Santidad. Pero aquí hay que contestar en primer lugar

a la cuestión siguiente: "¿Por qué razón se debe de representar lo divino en formas humanas?" Para la religión cristiana vale la frase: "Al principio era la palabra, y la palabra era Dios y Dios era la palabra." Aquí se manifiesta lo divino, lo inacercable, lo impalpable, porque Dios es logos; pero detrás de la palabra está el entendimiento, que se revela a los hombres por medio de la encarnación de Cristo. De este modo también lo impalpable viene a ser tangible, aunque también el entendimiento es auténticamente indescriptible por medio de palabras, porque es de origen divino y permanece como un secreto.

Un gran escolástico de la Iglesia oriental, Iohannes Damaszenus, fué uno de los más celosos defensores de la adoración de imágenes. El afirma: así como el concepto cristiano de Creación, donde todo lo terrestre es una imagen de Dios, también en el Neoplatonismo el reconocimiento corporal σωματική θεωρια nos conduce al reconocimiento espiritual πνευματική θεωρια. Aquí vemos la necesidad de adoración de las imágenes (12).

Teodoro Studita, el enemigo más grande de los iconoclastas (758-826) ha escrito siete capítulos contra ellos y habla también sobre la importancia de representaciones de los Iconos (13). (En este sentido hay que reconocer las decisiones del II Concilio de Nicea, de 787.)

Los dos juntos nos dan una contestación perfectamente clara acerca del derecho de las representaciones sacras: El último y absoluto derecho para la representación de los santos y de Cristo no lo proporciona la encarnación de Cristo.

Así nosotros nos equiparamos al logos divino en todo, salvo en el pecado (Hebr., cap. 4, 15). De esta manera se

---

(12) Heiler, Fr.: *Urkirche und Ostkirche*, pág. 293.

(13) Danziger Umbergs Enchiridion symbolorum, Freiburgi Bresgoviae, 18-20, 1932 núm. 302 y sigs.

le puede representar y pintar en forma humana. Aquí tenemos una transfiguración de lo humano.

A nosotros nos parece casi natural que tales representaciones, que reflejan lo abstracto, lo del más allá, deberían convertirse de cualquier manera en un símbolo, puesto que su significación no consiste en lo que revela al espectador. Vale también porque en las propias escrituras antiguas, no queda claro si los pintores cristianos representan siquiera personas o hechos históricos. Son símbolos y su tarea no está agotada con el contenido objetivo de la representación. Traen a la conciencia del observador los misterios y las verdades de la nueva fe. A medida que profundizamos en los primeros tiempos del Cristianismo, más fuerte nos parece este concepto simbólico-místico de la acción. Este simbolismo de lo humano en lo divino extermina totalmente el monofisismo (doctrina opuesta al nestorianismo). Efectivamente, observamos que en la Iglesia oriental (en contraposición de la de Occidente) se nos revela y pone de manifiesto de una manera tan clara lo divino (en contraposición a lo humano) que es considerado como una fuerza sobrenatural y como la meta digna de ser alcanzada. La representación, la *majestas domini*, domina aquí en la teología y en las relaciones escritas. Lo divino despierta en lo humano el *motu vivo* para poder elevarse al cielo y de esta manera lo transfigura en forma semejante a un ente. Es así como verdaderamente lo terrestre, lo bajo, lo pasajero, se eleva a lo divino, a lo eterno. La deificación es la meta suprema de esta metamorfosis. Así nos acercamos lentamente al conocer platónico del hombre, a la idea de lo eterno, de la verdadera existencia.

Según Maximus el confesor, Dios desciende a lo finito (κατάβασίς) y por este motivo el hombre puede subir al infi-

nito (ανάβασίς) (14). Este concepto de Platón hay que tomarlo como base para todo el arte representativo de los tiempos cristianos primitivos, pero en la pintura del Icono lo observamos de una manera más clara, más fiel y más verdadera. En efecto, este arte era mucho más conservador y el más fiel reflejo de la ideología teológica de aquel tiempo. Pero también porque aquí tocamos los límites de lo sobrenatural y llegamos a una nueva esfera que se llama "Idea", recordando a Platón.

Es verdad que se la interpretaba distintamente a través de las diversas épocas. El mismo Platón llama a la idea "verdaderamente estando", la cual forma el cosmos sobreterrestre. Las ideas son aquello que por último nos lleva a la cuestión: "¿qué es?"; esto es, lo esencial, o sencillamente lo que vale; las ideas no son conceptos o principios abstraídos por la razón, sino arquetipos mirados a través del espíritu. Las ideas son no sólo conceptos figurados, lógicos o formas categóricas, sino que también tienen algo de objetivo, que existe en sí. Valen en sí, por sí, independientemente de las cosas. Porque las cosas dependen de las ideas y son su reflejo; así vale también para el reconocimiento aproximado de la idea el reconocer las cosas mismas (15).

Nuestro estudio no tiene por finalidad demostrar la doctrina platónica desde un punto de vista religioso, sino que nos sirve para reconocer el arte cristiano de los tiempos primitivos al "modo de ver" de ellos.

Semejante a Platón tenemos también un arquetipo y un prototipo. Según Teodoro Studita, el trasunto ya existe en el arquetipo con su fuerza y vigor. Igual que la impronta

---

(14) WUNDERLE, G.: *Um die Seele der heilige Ikonen*, Würzburg, 1947, pág. 43.

(15) GUARDINI, R.: *Tod des Socrates*, Berlín, 1944, pág. 288 y sigs.; PRUMM, K.: *Religionsgeschichtliches Handbuch für den Raum der Altchristlichen Umwelt*, Freiburg i. Br., 1943, pág. 143.

Fig. 1.—Retrato de momia. Siglo II a. de J. C.
Museo Nacional. Londres.

Fig. 2.—Icono de los Santos Sergius y Bachus. Siglo VI.

Fig. 3.—Icono de Vladimiro. Siglo XII,
Procede de Byzancio.

Fig. 6.—Icono ruso de los Santos Parasceva, Gregorio, Juan Crisóstomo y Basilio. Siglos XIV-XV.

pertenece al sello, igual que cada hombre tiene su sombra, de la misma manera el Icono se corresponde con su arquetipo (16). Aquí en el arte, lo vivo del platonismo se ve absolutamente claro. Así como en la doctrina platónica el mundo de las ideas es el verdadero estar, de la misma manera las representaciones del Icono o los mosaicos son el reino divino (Dios, santos, ángeles), la verdadera realidad a la cual se llega por medio del arte.

Para nosotros es preciso saber cómo se ha concebido y tomado forma lo divino, porque el arte se inspira en el reino celestial para sus representaciones y temas. Paulus indica la diferencia que existe frecuentemente entre el hombre "espiritual" y el "corporal" (17). En este sentido, el aspecto platónico en el arte se refleja en lo cristiano ya en el Nuevo Testamento. Así esta transfiguración de las alegorías platónicas se nos hace visible en el arte, y así también el hombre supersensible se hace viviente en el mismo.

Otro punto interesante es saber cómo representa el Icono el cuerpo humano. Lo sobrenatural y lo sacro se puede representar corporalmente en los cuadros, porque el cuerpo, creación de Dios, es digno de admirar. De la naturaleza entera, la Santa Sabiduría, la ἁγια σοφια, luce hacia nosotros. Por esta razón se puede reconocer y representar lo del más allá también en este mundo (18). Pero en esta imagen hay que evitar todo aquello que nos permanezca "demasiado humano" porque no sirve para simbolizar lo sacro. Se opone a lo sensual, a lo desnudo, a lo terrenal. Sólo el *homo cælestis*, la sabiduría divina o deificada, es el conte-

---

(16) Ladner, G.: "Der Bilderstreit und die Kunslehren" (en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, núm. 50), 1931, pág. 10.

(17) *Corintios*, 15, 44 (... Hay cuerpo animal y hay cuerpo espiritual).

(18) Arsenjev, N.: *Der urchristliche Realismus und die Christenheit der Gegenwart*, Kasel, 1935, pág. 5; Santo Iohannes Crisostomos sobre "carnal" Ronerbriefstelle, 8, 12 y sigs.

nido "correspondiente" de los cuadros del arte cristiano de los primitivos tiempos. De otra parte, el *homo terrenus*, o sea el hombre como ser puramente terrestre, sin transfiguración sobrenatural, no cabe dentro del arte sacro. Se rehusa enérgicamente todo lo corporal. Por esto, en el arte de aquel tiempo no encontramos ninguna representación espacial, sino esquematizada. Aquí encontramos también la contestación a la pregunta: ¿por qué no podría desarrollarse la gran plástica de bulto redondo en esta época? Porque se la consideró como una paganización de las figuras santas. Por este motivo se descuida también la perspectiva que nos une al espacio terrestre de este mundo y nos aparta de la creación del más allá. Hallamos insinuaciones ilusionísticas de lo espacial y la perspectiva que sirven sólo como puente entre los dos mundos y también cuando se trata únicamente de una sublimidad puramente terrestre. Pero este espacio no es físico ni óptico, sino un fenómeno espacial en transformación metafísica, un elemento constructivo donde está representada una vida, es decir, una existencia trascendente. Así como se evitan la perspectiva y el problema del espacio, de la misma manera se evitan la luz y la sombra, porque con estos dos elementos se destaca lo corporal y lo carnal. Por tal razón no hallamos ni perspectiva ni transiciones de colores, sino únicamente la línea desnuda. La belleza no se debe buscar en la expresión sensual, sino en el contenido psíquico de las figuras. Conforme a esto se rehuyen también todos los demás elementos que no corresponden con el más allá, con lo sacrosanto. No se deben representar las acciones y situaciones terrestres, sino que en la representación hay que estimular al hombre a orar y elevar su alma por encima de todo lo terrestre.

También la forma artística tiene que servir para la misma finalidad. Por amor a éste se renunció a todo lo que hubiera podido actuar en el arte en la dirección de la orienta-

ción terrestre. Los pensamientos y los sentimientos deben orientarse sólo a este único fin, a las figuras y alusiones, al secreto cristiano-espiritual que debe expresar la obra de la salvación y la nueva meta sobrenatural . Por consiguiente, esta actitud no hay que expresarla con la presencia de figuras o acciones materiales.

Las figuras carecen de lo que podría unirlas con los hombres en sus acciones y acontecimientos pasajeros. En cierto modo están alimentadas de la vida terrestre y de la experiencia física y psíquica, lo que les da el aspecto de rigidez y muerte.

Pero este entumecimiento no es parecido a la inmovilidad de un ídolo oriental o a la plástica romana que expresa las relaciones de la realidad con su piélago de variedades como un bloque en contraposición a la fuerza original e indiferenciada. Dicho de otra manera: la inmovilidad romana queda en lo sensual; es una cierta forma de juego en donde alternan la paz y el movimiento, que pueden experimentarse sensualmente, mientras que la inmovilidad del antiguo concepto cristiano y bizantino expresa movimiento físico supeditado al factor espiritual (19). Por consiguiente, la figura se desvanece y sumerge en el fondo. Entonces tenemos aquí el prevalecer de lo espiritual sobre lo físico. Aquí hay que considerar lo corporal como substrato desinteresado de la expresión espiritual.

Aunque en las composiciones las figuras carezcan del contacto físico y psíquico, a pesar de ello están, por una parte, en relación con el espectador por su frontalidad y sus gestos y, por otra parte, con las superiores potencias espirituales. No son una masa inmóvil en el sentido de ausencia total de articulaciones orgánicas, sino únicamente en el senti-

---

(19 Worringer, W.: *Griechentum und Gotik*, München, 1928, pág. 70 y sigs.

do de ausencia total de la vida psíquica y racional, vínculo de relación entre los hombres. El pretender darle una relación mecánica es inútil porque renuncia en favor de una potencia superior y autoritaria, que reina en el mundo de los valores eternos y que los hombres pueden reconocer por valores eternos por la revelación divina. Sin embargo, las figuras frontales, puestas una al lado de otra, hacen el efecto de unidad porque nos da la impresión de que están encadenadas uniformemente por la importancia espiritual a que aspiran. Crean en sí mismas como en el espectador una comunidad sacra para el tiempo y la eternidad. En el arte observamos por primera vez una nueva reunión trascendental, una nueva valorización del artista que se expresa con medios puramente espirituales e ideales. "El alma es todo, el cuerpo no es nada", y si hemos reconocido esta nueva tendencia espiritual, si hemos penetrado en este nuevo modo de la Doctrina cristiana, reconocemos también el anhelo contemporáneo y la meta de esta doctrina. Solamente así el arte cristiano y su potencia nos parecen claramente comprensibles. No podemos mirarlo desde nuestro punto de vista de hoy porque tenemos la costumbre de ver los monumentos de arte desde su lado formal, que más tarde ha llegado a ser excesivo, donde la valorización de la materia es más importante que lo interior, lo esencial, lo que nos queda siempre oculto...

PICASSO Y EL GRECO

(TESIS DE HISPANISMO)

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Nunca llegó a la categoría de polémica planteada formal, legal y bilateralmente. Los franceses andaban contentos y regocijados con su adquisición de Pablo Picasso, pero la propia enormidad cuantitativa y cualitativa del huésped les vedaba hacerlo suyo. Tal vez lo hubieran zambullido en la marca del arte francés si hubiera nacido en Irún o en el Ampurdán; pero a un malagueño era diferente. Estaba tan lejos de Francia como Foujita; más, mucho más lejos que Modigliani o Van Dongen; de suerte que no quedaron sino ufanos, más que ufanos, abrigándole con el manto internacional que se denomina vaga y acogedoramente "La escuela de París". Para el prestigio internacional de la cual escuela convenía el acopio de muchas nacionalidades, en suerte tal que el hispanismo de Pablo Picasso no sólo no era disimulado, sino, antes bien, se voceaba y propagaba. Cuando sus años y su propia grandeza lo proclamaron genio, no procedía, honradamente, dar marcha atrás, y así fué como el soberbio españolito acompañó a Francia en todas sus gracias y desgracias, sin que

—a lo largo de la primera gran guerra— se le exigiese declaración, manifestación o servicio de ningún signo. Nadie había de exigirlo, pues se había reconocido por hispano al españolito de París. Fué más tarde cuando aparecieron las etiquetas nacionales que se pretendían coser a su traje y a su paleta.

La verdad es que hubo para todos los gustos, ya que tantos factores, colores, hechos y dichos se reunen en Pablo Picasso. Llegó momento en que la disputa alcanzó curiosas cimas; italiano, absolutamente italiano, era para Eugenio d'Ors; Wilhelm Uhde lo proclamaba germano, bien que a través del limitado germanismo de los visigodos españoles; Eustache de Lorey, por fiel devoción para con sus omeyas de Damasco, le hacía miembro del Islam. Y para cualquier filiación venían a la lengua estupendas y convincentes razones, pues tan multiforme y varia queda la obra de Picasso. La filiación de argumentos más flojos y tímidos era, paradójicamente, la francesa, y, que yo recuerde, de toda la inmensa bibliografía picassiana, tan sólo Jean Cocteau, en 1923, se atrevió a consignar —vergonzantemente y en llamada fuera del texto, por cierto— su proclamación: "No insisto sobre España. Picasso es nuestro. Ha puesto todas las fuerzas, todas las astucias de su raza al servicio y a la escuela de Francia." Aserción que cayó en el merecido vacío. Otros muchos franceses han continuado loando a Pablo, pero aparejados sus escritos con claros nombres hispanos, Góngora y Goya a la cabeza de otros, enarbolados, sobre todo, por Jean Cassou.

Pero cuando los franceses abandonaron su tímida campaña, cuando ya Cocteau había olvidado su pequeño nacionalismo de 1923, han vuelto a plantearnos la cuestión, mil veces, a los devotos de Pablo. Y, si los cuestionadores nos sabían también devotos del Greco, lo hacían con esta aparente malicia y capciosidad: "¿Picasso, español? ¿Por ventura no ha discurrido su casi entera vida en las Galias? ¿Y, si lo

es, no resultará cretense o veneciano el Greco?" Apenas procede resaltar la mala intención de las preguntas y más cuando son formuladas por españoles. Por españoles, se entiende, ofendidos por ese derrochar artificio, genio y lluvia de oro del enorme pintor andaluz. Semejantes derroches hizo en nuestra tierra Domenicos Theotocopulos, el que llamamos Greco, y también para su tiempo resultaron excesivos y puestos en tela de buen juicio.

Por lo cual no rechazaremos el paralelo, a primera vista arbitrario. Con el Greco y con Picasso como cabezas gemelas hemos de establecer una teoría del derrochar artificio, genio y lluvia de oro en ambas estrellas de la pintura. Con identidad de patria, que, si no interesa demasiado para lograr un nacionalismo estético, sí es buena para profundizar en el meollo de sus abismales profundidades. Afinar en ellas hispanismo será reivindicación elemental e imprescindible para el conocimiento de uno y otro.

Los hechos son harto conocidos; Domenicos llega a España a los treinta y cinco años de su edad, mientras Pablo la abandona a los veinte. Normalmente, el primero no debiera haber, en ese comienzo de madurez, aprendido gran cosa, y, en realidad, no aprendió, sino que hubo de sufrir contagio de los paroxismos, vivaces y espirales paroxismos de nuestra raza. Pero Picasso ya los llevaba consigo, y sus enésimas, ilimitadas transformaciones parisienses no han significado sino avatares de un loco cromaticismo meridional —pues no son gratuitos los argumentos de Eustache de Lorey—, en que siempre brillaba una luz vertical y definidora, como las luces de Domenico. Repasad cualquier álbum de reproducciones de Picasso, ahorrándome una prolija enumeración, y hallaréis esa luz, o llama, o bombilla eléctrica que asume funciones directoras para con toda la composición del cuadro. No para traer a colación argumentos simbolistas, que me horripilan y repugnan, sino por tratarse de luces a

menudo frenéticas y perfectamente definidoras de la composición vertical siempre en el Greco, oblicua por veces en Pablo, diré que significan una razonadísima protesta, protesta consciente y genial, contra los excesos de luz esparcida y disuelta de sus predecesores; la luz de los venecianos, para uno; la luz de los impresionistas, para otro.

Pues por coincidencias en el culto al color, en amabilidad de temática y en la pronta caída en manierismos al alcance de segundones, resulta tal identidad entre los predecesores de Domenico y los de Pablo como para definir a los impresionistas cual los venecianos del año 1900. La reacción es clara; no habiendo factores de tragedia ni angustia en el venecianismo ni en el impresionismo, sus hijos rebeldes se hicieron furiosos, frenéticos, angustiosos y terribles, no olvidaron enseñanzas, pero para el logro de su oscuro y alto ideal prefirieron bucear en su propia personalidad, explotándola cada día más, de suerte que la carrera de ambos ha ido ganando en crudezas, radicalismos y exaltación de aportes propios, esta vez con superación, aquélla con perjuicio, la de más allá con desprecio de cualquier crítica u opinión ajena.

Feliz desprecio, a fe mía. Ni Domenico brindaba sus "crueles borrones por afectar valentía", cual criticaba Pacheco, ni Pablo es un farsante y un vividor como afirman muchos pachequillos, y ambos atinaron en seguir y más que seguir, radicalizar su factura, sin hacer caso de gozques. Mas para semejante fe, les era preciso, desde el primer momento de la aventura, crearse una mística personal, la que explica el tardío éxito del Greco y la rápida fascinación de Picasso, adecuados uno y otra a cada siglo. Los ingredientes comunes a la dicha mística, *in crescendo* según envejecen sus posesores, pueden sintetizarse así:

a) Desconexión con lo inmediatamente anterior, bien que aprovechando lo más esencial y brillante de sus conquis-

tas, que, en ambos casos son la del color, animado ahora por una tensión nueva.

b) Olvido del canon humano figurativo, con desprecio de la realidad, originándose novísimos conceptos formales, imposibles de transferir a discípulos ni de crear escuela, por su propia peculiaridad. Este desprecio de la realidad no será continuo, sino intermitente, tan fiel y responsable respecto de los deberes artísticos de los autores que, cuando se trata de retratar individuos, el realismo resurge; así, cualquier retrato del Greco, sea el de Paravicino o el de Niño de Guevara; así, aun en los más exacerbados momentos picassianos, las efigies de su hija Conchita o de Elías Ehremburg. Por lo demás, y mientras continúe la curva ascensional de los artistas, mayor tendencia a las deformaciones, mayor aferramiento a la tónica elegida.

c) En compensación a esta pintura cerebral, personal e intelectualizada, recaída, por juego o diversión, en la escultura. Pero no en una escultura de propia plasticidad, de recursos ni calidades táctiles, sino en una versión de bulto de las respectivas pinturas. Es decir, escultura pictórica y, por ende, intuitiva, popular, de auténtico primitivismo hispano. La "Imposición de la Casulla a San Ildefonso", del Greco, o las grandes cabezas monstruosas y alucinadas de Picasso, aun copiando realizaciones planas, divergen de su cerebralismo hacia realizaciones de modestos imagineros, pastores o artistas ocasionales, por aburrimiento, como los prisioneros españoles a los que Jean Cassou vió tallar muñecos en trozos de jabón.

d) Como quiera que los tres anteriores ingredientes no acarrearán gloria, pero sí escandalosa fama, ribeteada de incomprensión, los dos artistas se recogen y anidan en un reducidísimo círculo, y se amparan en un compatriota, Francisco Preboste en Toledo y Jaime Sabartés en París, como hombres de confianza. Y el cántico, el loor al raro genio,

saldrá de una minoría refinada, exquisita e impopular, saltará sobre torpes masas infectadas de manierismos y dulzuras para, con harta paradoja, coincidir con el sencillo afecto de lo más popular y sano. Aunque estos humildes no entendieran al habilísimo predicador Fray Hortensio Paravicino cuando cantaba el túmulo de la reina Margarita:

> Al nácar que vistió cándido, pone
> Toledo agradecido, por valiente
> mano de Creta caxa peregrina

ni comprendan al sutil y como ningún otro refinado Paul Eluard en su elegía picassiana:

> Une foule de portraits
> L'un est dédain, l'autre est conquête
> Un autre eau claire et clapotante
> Un autre cloche de rosée
> Le plus subtil est un fantôme
> Il va a terre et flatte ses semblables.

humildes y refinados, sin lastre de la vulgaridad intermedia, coinciden y se comprenden.

Y *e)* Finalmente, refugiados en sí mismos o en su pequeño círculo, los genios han de defenderse de la incomprensión y de la hostilidad con *boutades*, casi con reniegos. No es difícil figurarse a Domenico mascullando en su griego nativo ante Felipe II o ante un canónigo de Toledo: "Perdón, Señor: Yo no busco. Encuentro."

* * *

No conviene apurar esta divertida relación de paralelismos porque caeríamos en el sofisma. Es preferible buscar ahora las aparentes —sólo aparentes— divergencias que completan la tesis comenzada. La más sabrosa de las di-

vergencias reside en el hecho de que Domenico, envuelto para siempre en los ocres, carmines, verdes y azules de la campiña y de la acrópolis toledana, perdió cualquier contacto con sus Cretas y Venecias. Toledo vino a ser fondo y respaldo de todo: de su Cristiada, de sus hijos de Laocoonte, de sus deliquios llameantes y espirituales. Nunca, quizá, una patria adoptiva se ha repetido tan cierta y tan espectral, tan obsesionante, presidiendo todos los movimientos y todas las creaciones de un inmigrado. Debía saberse de memoria el plano de la ciudad, así como todos los perfiles ascendentes de sus callejuelas moras y todos los precisos contornos de la curva del Tajo.

Pero el otro inmigrado —para nosotros, emigrado, mas nunca del todo— no conoce de igual modo el Sena. Pudiera, con el mismísimo resultado, haber desarrollado su larga actividad en otra ciudad del ancho mundo, en cualquier oscuro burgo, ya que París no aparece en su obra. Hay unos pocos paisajitos parisienses coetáneos de la última guerra, algunas acuarelas, algún puente del Sena, sí, pero sin comparación posible con aquel emerger de la obsesionante ciudad toledana en Domenico. Por contra, la obsesión constante en Picasso es el gran tema español del toro, el torero y el caballo. Aparecen, desaparecen y tornan a surgir muchas veces a lo largo de setenta años; el toro y el torero se confunden en un minotauro que goza, combinadas sabiamente, de la fuerza, destreza y hombría de los dos antagonistas; los centauros, en Picasso, son centauros picadores que hablan español, y no ninguna lengua clásica de las que suelen utilizar tan extraños seres. También hablaban español, y muy recio, y bien sonoro, como si fuera del Padre Paravicino, los hijos de Laocoonte supliciados junto al Tajo. No sabían —curioso contrasentido— el griego.

Pues, ¿qué clase de idioma hablarán los ángeles de Domenico Theotocopulos y los monstruos de Pablo Picasso?

He aquí que el primero jamás plasmó ni figuró monstruo alguno, y el segundo ha pintado todos los seres posibles e imposibles, excepto los ángeles. Estos, en la mano y mente del Greco, bien pudieran ser nikés aladas de su tierra, ángelas y no ángeles como las de Goya, mujeres de belleza quintaesenciada en misión y servicio divino, que en toda la buena pintura española, con Zurbarán en cabeza, son imantádas en concepto hacia las cumbres de lo hermoso y perfecto. Hablan español, sí, como también es éste el idioma del opuesto polo del imán, el de los monstruos, esa especie tan abundantemente familiar a nosotros los hispanos, y especie en cuya creación hace muchos años que Pablo Picasso se reveló magistral y fecundo. Y, sobre todo, cual interesa hacer cuando con engendros se especula, prodigiosamente humano. Y jovial, y bondadoso, y risueño. Sabe Picasso que el monstruo hace muchos años abandonó sus funciones diabólicas, sus cometidos espantosos, y que los españoles suelen adorar, alternativamente, al ángel y al monstruo. Esto es lo que faltó por saber al alma toledana de Domenico Greco.

Y no hay razón para más escándalo, ni la hay tampoco para vocear, ni para dolerse del derrochar artificio, genio y lluvia de oro en pintores de apariencia internacional. Ved si son hispanos Picasso y el Greco, forzando la nota, acaso, en el segundo, nunca en el primero. Y cuantas analogías convergentes y divergentes ofrecen ambos, aun sin echar mano de aquel período de Pablo en que las figuras de "La planchadora" y "El viejo guitarrista" se alargaban en su canon, se emaciaban y perdían cuerpo, con apetencia de personajes de Domenico. Lo cual acaeció, no sé si por homenaje al casi recién descubierto Greco, o por afán de continuar una predilección de Cezanne, o, más explicablemente, por la coincidencia de arbitrariedad, explosión interna, indisciplina mental y regresiones, involuciones hacia lo pasado que suelen presidir los momentos más felices de la

creación española. Si analizamos desnuda y hasta cruelmente tales momentos, computándolos con los de otros pueblos, comprenderemos la carrera rectilínea, excesivamente rectilínea y sensata, de un Pablo Veronés o de un Tintoretto respecto del Greco; y comprenderemos también que la patria de Poussin, aun siendo la misma que de Manet y Cezanne, no podía albergar ni respaldar, sino en punto a plataforma de fama, las multiplicísimas visiones de Pablo Picasso.

Llegando a este punto es de esperar haya quedado tranquilo el malicioso inquisidor que para hacer peligrar el hispanismo de Pablo Picasso no dudaba en hacer vacilar el de Domenico Greco. Ello como si en el mapa de la estética, que carece de suturas y fronteras, los nacionalismos fueran cuestión de himno, escudo y bandera. No lo son, ciertamente, pero nunca deja de ir apostada la negra honrilla, y, además, dan lugar a pesquisas, ensamblajes y otras muchas trabazones, no siempre inútiles, en que nos holgamos los llamados críticos. Los llamados críticos, una raza de monstruos de buena fe y entusiasmo, tan joviales y pánicos como los centauros picadores de Pablo Picasso, tan alados como los purísimos ángeles de Domenico Greco.

HACIA UNA ESTETICA BECQUERIANA

POR

ENRIQUE PARDO CANALÍS

A D. José María Castro y Calvo.

Una vez más acudimos a la contemplación de la obra becqueriana. Por supuesto, sin las enfadosas complacencias de una devoción enfermiza, inoperante y rutinaria. Al *cisne sevillano* no puede escamotearle su condición de poeta exquisito esa abigarrada clientela de menor cuantía, propensa a los desmayos en serie. Su estilo —que más que del hombre es trasunto del alma— sigue ofreciendo al cabo de los años la jugosa lozanía de una producción inmarcesible. Privilegio de perennidad es éste que sólo en las creaciones ejemplares cabe reconocer inextinto y pleno de vigor.

Gustavo Adolfo Bécquer, "el más fino poeta lírico español del siglo último" —según Dámaso Alonso (1)— ha suscitado, como pocas figuras del XIX, justificada atención. Aureola su nombre una resonancia popular a la que, sin duda, han contribuído, con positiva eficacia, las tristes circunstancias que hicieron más penoso su cruce por el mundo: orfandad, incomprensión, tuberculosis, vida efímera,

(1) "Aquella arpa de Bécquer", *Cruz y Raya*, núm. 27, pág. 63. Madrid, junio de 1935.

biografía lastimosa, en fin, cuyo epílogo escribió la Muerte con apremio de elegido. Hoy nadie ignora su estancia en Veruela ni desconoce los nombres de Julia Espín y Casta Esteban. Por raro azar, profanos y entendidos han subrayado, en singular coincidencia, la común preocupación hacia una obra excelente. En torno a Bécquer se dispone ya de un extenso repertorio bibliográfico, acrecido recientemente con muy notables aportaciones (2). (Por cierto, séanos permitido traer aquí un recuerdo para Menéndez Pelayo. Notorio es que en la *Historia de las ideas estéticas* no llegó a estudiar el siglo XIX español, privándonos por ello de páginas tan dignas, seguramente, de su espíritu crítico como de su fabulosa erudición. Sabemos que en el tomo proyectado pensaba incluir a Bécquer entre los imitadores de Heine (3). De no malograrse el intento, pocos, quizá, como él, hubieran comprendido los afanes de aquella *saeta voladora* que acabó clavándose en el corazón de nuestra lírica.)

Ahora, al escuchar de nuevo las sonoras cadencias del arpa inolvidable, vienen a atestiguar estas reflexiones de otros días la renovada atracción de un tema generoso.

---

(2) Rafael de Balbín Lucas: *Bécquer, censor de novelas* (con 22 documentos inéditos, del Archivo del Ministerio de la Gobernación). "Revista de Bibliografía Nacional", t. III, fascs. 3.º y 4.º, 1942. Idem: *Documentos becquerianos*, "Revista de Bibliografía Nacional", t. V, fascs. 1.º y 2.º, 1944. Idem: *El tema de España en la obra de Bécquer*. Discurso de apertura del Curso de 1944-45 en la Universidad de Oviedo. 1944, Oviedo.

Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas (prosa y verso). Carta íntima de Dámaso Alonso. Ensayo biocrítico, apéndices y notas por Dionisio Gamallo Fierros. Madrid, 1948.

Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer. Edición, estudio preliminar y apéndices de Juan Antonio Tamayo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1949.

J. Frutos Gómez de las Cortinas: *La formación literaria de Bécquer*, "Revista Bibliográfica y Documental", t. IV, fascs. 1-4, Madrid, 1950.

(3) Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Apéndice del tomo V. Madrid, 1940 y 1946-47.

Una impresión general y dominante se desprende de la lectura atenta de las *Rimas*, a las que, concretamente vamos a referirnos. Bécquer, como si poseyera un secreto de la más ilusionista de las magias, juega, caprichosamente, con anchos conceptos de paradisíaca penetración: la luz, el éter, la forma, el color, la palabra, el ritmo, la sonrisa, el perfume, la idea..., la poesía, en fin. A veces, una felicidad incontenible; otras, en cambio, desde el primer verso se trasluce una desbordante amargura que sólo en la apretada medida de un endecasílabo parece encontrar el sosiego de un límite consolador. Pero nunca le falta al poeta, cuando exulta de gozo o sucumbe de desilusión, una bella metáfora de inspiración feliz, ya con acentos de dolor o de alegría. En cualquier caso, en la inquietante realidad de la obra ya lograda, "pensamiento, imagen, ritmo, son un solo e indivisible ser: la criatura de arte, el poema" (4).

No quiso Bécquer omitir en este punto lo que pudiera responder en él al sentido poético y así confió en el prólogo a *La Soledad*, de Augusto Ferrán, el canon exacto de su lírica apasionada. Diferenciando las clases de poesía, señala:

"Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla á la imaginación, completa sus cuadros y la conduce á su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el oceano sin fondo de la fantasía.

---

(4) Dámaso Alonso: Est. cit.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso" (5).

Dámaso Alonso, al llegar a estos párrafos advierte: "Bécquer ha definido aquí, antes que nada, su propio arte. No nos dejemos engañar por apariencias: es necesario leer al trasluz; pero si lo hacemos así no nos equivocaremos. Lo esencial en las palabras de Bécquer es la distinción entre la poesía pomposa, adornada, desarrollada, y la poesía breve, desnuda, desembarazada en una forma libre, que roza un momento y huye, *y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso*" (6).

Esa armonía inefable —tan becqueriana— es, precisamente, la que se enseñorea, embrujadora, del arpa bien querida del poeta. Por eso, en las *Rimas*, palpita un fervor estético de innegable autenticidad. Por eso... y porque era Gustavo Adolfo Bécquer, claro está, el que tañía las cuerdas tremolantes.

Ahora bien; al pretender fijar, con precisión de esquema, los medios de mayor expresividad estética en las *Rimas*, se observa que, junto a unos cuantos motivos dispersos, la luz, el color y el éter gozan de una devoción preferente y reiterada.

---

(5) Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras*. Cuarta edición, t. III, págs. 112-113. Madrid, 1885. Por ser esta edición la que hemos manejado, a ella deben referirse los textos de Bécquer y Rodríguez Correa que se citan más adelante.

(6) Dámaso Alonso: Est. cit.

Ya hemos apuntado, por otra parte, qué conceptos son los que Bécquer maneja en intentos felices de luminosa dicción. Porque de esto sí que no cabe duda. En ocasiones, podrá no ahondar en el trazo, eludiendo la acentuación o el efectismo, mas la intención expresiva, siempre certera, nunca deja de quedar a salvo. En versos brillantes deja el poeta abierto un ilimitado panorama de recónditas insinuaciones transidas de temor o de nostalgia. Así cuando recuerda

> ... aquellos ojos
> tan claros como el día (7);

o los inquietantes labios parecidos a

> relámpagos de grana que serpean
> sobre un cielo de nieve (8).

En estos dos sencillos ejemplos el poeta ha puesto toda la entraña de un discurso que, a flor de labio, se adivina sin titubeo posible. Lo que interesa es subrayar, sin embargo, ese latido, ese pálpito, ese temblor estético que alienta en las *Rimas* con un fervor inexpresable.

La luz.

Para un poeta de Sevilla, la luz tiene una valoración cósmica. Porque representa —por motivación geográfica, o simplemente emotiva— el sentido vital de una existencia que gira en torno al más límpido anhelo de armonía y de

---

(7) *Rima* XXXIV.
(8) *Rima* XXVII.

gozo. Bien lo comprendió el *divino Herrera*, cuando en vida de la Condesa de Gelves sintióse

... ciego, viendo la luz pura (9)

y después, en su infeliz supervivencia, al añorar aquella "*Luz*, ya rutilante como clara estrella en otro mundo mejor" (10).

En las *Rimas* de Bécquer, la luz, lo llena todo, con amplitud ambiciosa: la exaltación apoteósica de su más bella ilusión, la tremulante oscuridad de la angustia y aun esa especie de duerme-vela que en el mundo visual pudiera representar la percepción relampagueante de un rayo de luz

que entre tinieblas nada (11).

Y es que tiene para la luz indisimulables preferencias que con reiteración nos ofrece buscando en el juego luz-oscuridad, motivos adecuados a cada reflejo de su personal inquietud. No deja de resultar curioso, a este respecto, el hecho de que ese cosmos pasional de las *Rimas* parece trazado siguiendo las vicisitudes de un día de sol, claro y despierto.

Primero es un albor trémulo y vago,
rayo de inquieta luz que corta el mar (12) ;

presentimiento de un nuevo día, cargado de innúmeras pro-

(9) Fernando de Herrera: *Poesías*. Elegía V. "Clásicos Castellanos". Eds. "La Lectura". Madrid, 1914.
(10) Francisco Rodríguez Marín: *Miscelánea de Andalucía*, pág. 193. Madrid, 1927.
(11) *Rima* LXXIV.
(12) *Rima* LXII.

mesas y audaces adivinaciones. Apenas llega a los montes

... de la alta luna
la luz tibia y serena (13)

cuando una nueva inquietud, un nuevo afán, una nueva esperanza, germina en este corazón infantil del hombre que sueña. Que sólo mientras siga soñando, se ilusionará y creerá en la bondad, en la belleza, en el amor y en el seguro convencimiento de que

mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía! (14).

Pero esto durará poco. Será preciso despertar para hacer frente a las incertidumbres de la próxima jornada, complaciente en risueñas perspectivas:

luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad (15).

Es la luz que se agranda y agranda buscando límites finitos como los de nuestra razón:

hilo de luz que en haces
los pensamientos ata;
sol que las nubes rompe
y toca en el zenit (16).

Deliciosa aventura. Crecer, ensancharse hasta encontrar el punto culminante de la tensión máxima. Momento triun-

---

(13) *Rima* V.
(14) *Rima* IV.
(15) *Rima* LXII.
(16) *Rima* III.

fal, pletórico, ansiado mediodía que, lleno de luz, arrastra y, por contraste, ciega. Es el momento del optimismo loco, profundo y contagioso que se cifra en la efusión desbordante:

> Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
> hoy llega al fondo de mi alma el sol;
> hoy la he visto... la he visto y me ha mirado...
> ¡Hoy creo en Dios! (17).

Cuando el poeta dice que cree en un Dios en el que, probablemente, no dejó nunca de creer, ha confesado la suprema influencia que sobre él ejercen unos ojos que saben llevar la luz redentora a este hombre atormentado. Tan atormentado que no ve cómo en aquel instante de inefable ventura, se inicia ya la declinación dolorosa, dramática: la tarde pesarosa anunciando

> la oscura noche de mi alma (18).

Es al llegar aquí cuando resulta obligado reconocer que Gustavo Adolfo Bécquer —el "hombre negro" de Eusebio Blasco (19)— parece, al menos, complacerse en recargar pesimismos que le invaden buscando en la oscuridad el refugio seguro de una fiel compañía.

Apena considerar las noches del poeta, vislumbradas en las *Rimas* a través de esas sombras tan intensas como persistentes.

> Cayó sobre mi espíritu la noche (20)

dice cuando trata de evocar el momento más aciago, pro-

---

(17) *Rima* XVII.
(18) *Rima* LXII.
(19) Eusebio Blasco: *Mis contemporáneos*, pág. 18. Madrid, 1886.
(20) *Rima* XLII.

bablemente, de su vida. Noche en la que él mismo confiesa que al no encontrar en su transcurso melancólico ni asilo, ni pan, ni agua ni consuelo, cerró sus ojos preparándose a morir.

En otra ocasión, exclama, doliente:

Me ha herido recatándose en las sombras (21).

Expresiones que atestiguan una y otra vez cómo Bécquer veía en las sombras —fieles compañeras suyas— la visión fantasiosa de cuanto la vida tiene —y tuvo para él— de tragedia. Aquella misma arpa que esperaba la caricia de unos dedos para fluir cadencias sin límite, el poeta, buscando, quizá, similitudes íntimas, la había visto solo y sola

Del salón, en el ángulo oscuro (22).

Podrá argüirse que al buscar Bécquer en el repertorio lumínico las expresiones que pudieran reflejar los estados de su ánimo incurre en comparaciones y ofrece imágenes de originalidad discutible; sin embargo, no habrá duda posible en la aceptación, sin trabas, de que lo fundamental es, en este punto, que la luz constituye para él uno de los motivos predilectos que alientan su labor literaria.

El color.

El sentido del color en Bécquer puede tener, en primer término, una remota explicación familiar. De ascendencia de artistas, su padre, D. José Domínguez Bécquer, "se pasó la vida pintando ... zambras y fiestas populares, majos

(21) *Rima* XLVI.
(22) *Rima* VII.

de feria que echan a los pies de las majas calañeses y mantas de colores, *pavas* de novios en las floridas rejas, toreros y contrabandistas, y todo, en fin, cuanto daba garbo y colorido a la Sevilla del año 30 del siglo pasado" (23).

Gustavo Adolfo, cesante como alumno de la Escuela de Mareantes de Sevilla, ingresa en el taller de pintura de D. Antonio Cabral, primero, y después en el de su tío Joaquín; el mismo que al observar las inclinaciones de su sobrino y discípulo, exclamó un día: "Nunca serás un buen pintor, pero sí un mal poeta."

También ha de tenerse en cuenta que, ya en Madrid, convivió varios años en estrecha colaboración artístico-literaria con su hermano Valeriano, el pintor, y cuya mutua influencia debió de ser considerable.

Por otra parte, Gustavo Adolfo fué autor de varios dibujos aparecidos en la *Historia de los templos de España* (24), de la portada que compuso para su *Libro de los gorriones* (25) y autor, igualmente, de unas pinturas al fresco para el palacio del Marqués de Remisa, según apunta el amigo y biógrafo de aquél, Ramón Rodríguez Correa (26). Y no se olvide, pues la anécdota lo merece, que fué su gran afición al dibujo —representado, en este caso concreto, por Ofelia—, la causa de su cesantía en la Dirección de Bienes Nacionales.

A lo largo de las *Rimas*, Bécquer maneja los colores diestramente y los recarga o atenúa cuando teme por más o por menos no dar a su palabra toda la hondura poética que tra-

---

(23) Serafín y Joaquín Alvarez Quintero: *Prólogo* a las "Obras completas de Gustavo Adolfo Bécquer". M. Aguilar. Madrid, 1937.

(24) Narciso Campillo: *Biografía de G. A. Bécquer.* "Páginas desconocidas", recopiladas por Fernando Iglesia Figueroa. T. I, página 20. Madrid, Renacimiento.

(25) Fernando Iglesia Figueroa: "Preliminar". Ob. cit., pág. 8.

(26) Ramón Rodríguez Correa: *Prólogo.* Obras de Gustavo Adolfo Bécquer. Ed. cit., t. I.

ta de plasmar, de fijar, con un verso, para siempre. Para obtener efectos asombrosos, sin recurrir a burdos procedimientos, dispone de contados colores; colores "universales —dice Rodríguez Correa—, sencillos y espontáneos, sin encenderse al contacto de pasiones políticas o de problemas sociales y religiosos" (27).

Si se pretendiera reconstruir la paleta becqueriana, se encontraría con que, excepto un azul que, generalmente, se fija en unos ojos que todo lo presiden en los ensueños del poeta, un verde, de adolescencia esperanzada y un rojo o un negro, ambos con su simbolismo tradicional, los demás colores se diluyen, insensibles, en una vagarosa imprecisión que, por supuesto, no excluye la armonía pictórica de felices combinaciones. Así, cuando es el espíritu poético el que habla:

> Yo soy nieve en las cumbres,
> soy fuego en las arenas,
> azul onda en los mares,
> y espuma en las riberas (28).

En otra composición, divagando sobre el beso, observa que, también

> el sol besa a la nube en Occidente
> y de púrpura y oro la matiza (29).

Tratando de buscar una comparación adecuada, encuentra que

> Dos rojas lenguas de fuego (30)

son, sencillamente, el poeta y su musa.

---

(27) Ramón Rodríguez Correa: *Al lector.* Ob. cit., t. I, página III.
(28) *Rima* V.
(29) *Rima* IX.
(30) *Rima* XXIV: "Dos y uno...".

Un día, Bécquer, queriendo consolar a una niña que se queja por sus ojos verdes, le recuerda, solícito:

> El verde es gala y ornato
> del bosque en la primavera.
> Entre sus siete colores
> brillante el Iris lo ostenta.
> Las esmeraldas son verdes,
> verde el color del que espera,
> y las ondas del Oceano,
> y el laurel de los poetas (31).

¡Delicada apología del color verde! Tanto más interesante cuanto que no es, por cierto, el que más gusta de emplear para sus composiciones. El color preferido es el azul, pero un azul, femenino, de pupilas seductoras:

> Tu pupila es azul, y cuando ríes,
> su claridad suave me recuerda
> el trémulo fulgor de la mañana
> que en el mar se refleja (32).

¡Cómo sabía esa pupila azul, acentuar los tonos pictóricos en las *Rimas!* Acaso aludiendo a ello habló de los

> Colores que fundiéndose
> remedan en el aire
> los átomos del Iris,
> que nadan en la luz (33).

De aquí aquella dulzura, aquella transparencia que aun los colores más intensos ofrecen en las *Rimas.* Eugenio Frutos ha escrito: "Los colores becquerianos son brillantes y

---

(31) *Rima* XII.
(32) *Rima* XIII.
(33) *Rima* III.

profundos; apenas si se encuentran colores planos. No el amarillo, sino el oro; no el rojo, sino el fuego; incluso el verde se metaforiza y transparenta esmeralda. Los blancos y grises son también voluminosos; brumas o nieblas, albas, sombras; aire, en suma, traspasado de luz. No; los colores y las luces de Bécquer no son reales; responden a un mundo fantástico y adánico, por el que vaga el poeta deslumbrado y extasiado" (34).

Cabe apreciar, pues, cómo Bécquer, dotando a cada color —de los por él manejados— de esa riqueza cromática y emotiva que parece juzgar inseparables, transfunde a las palabras los entrañables acentos de una honda vibración estética que constituye, en definitiva, su aportación más valiosa. ¿No es su propósito, sin duda, el de trazar, en último término, las inquietudes de su alma, transidas de poético fervor? Reconózcase que en los colores encuentra desde la acentuación de una congoja hasta el matiz, leve, casi etéreo de un atisbo de felicidad. Por eso no es descabellado imaginar que Gustavo Adolfo Bécquer, pintor, hubiera sido todo, menos la caricatura del poeta autor de las *Rimas*, ya que como poeta quiso servir, fielmente, a su vocación artística.

El éter.

Con abusiva frecuencia se ha calificado a Bécquer de cantor de las golondrinas por antonomasia. Frente a esto, interesa señalar que estimarle como poeta de lo etéreo resultaría incluso más certero y adecuado. Apenas si se en-

---

(34) Eugenio Frutos: *La pincelada de Bécquer*. En "El Español". Madrid, 19 de agosto de 1944.

cuentra en las *Rimas* algo que destaque de manera tan personal y precisa como este sentido de lo impalpable. "Su poesía —comenta José María de Cossío— se envuelve en una atmósfera brumosa, blanca y fría, y, no sólo en sus imágenes, sino más todavía en sus ritmos e ideaciones, hasta en su sintaxis tiene una vaguedad e indecisión de niebla" (35).

Si la idea motriz de las *Rimas* viene representada por todas las posibles variaciones sobre un tema,

> ... la hija ardiente
> de una visión (36),

la gran preocupación del poeta es ese afán gozoso de unir en un punto dos almas divergentes:

> Dos jirones de vapor
> que del lago se levantan,
> y al juntarse allí en el cielo
> forman una nube blanca (37).

Y de ahí, su inercia sentimental que le lleva a decir:

> Yo nado en el vacío,
> del sol tiemblo en la hoguera,
> palpito entre las sombras
> y floto con las nieblas (38).

Gustavo Adolfo Bécquer sueña con esa difuminación de su *yo* y anhela convertirse en un algo sin nombre que le redima de esa vida suya, de alma en pena. Alguna vez, se-

---

(35) *Notas y estudios de crítica literaria. Poesía española. Notas de asedio.* Madrid, 1936; págs. 313-314.
(36) *Rima* XV.
(37) *Rima* XXIV.
(38) *Rima* V.

renado y nostálgico, piensa y comprende, sin dejar de sentir ni de envidiar:

> Cuando miro el azul horizonte
> perderse á lo lejos,
> al través de una gasa de polvo
> dorado é inquieto,
> me parece posible arrancarme
> del mísero suelo,
> y flotar con la niebla dorada
> en átomos leves
> cual ella deshecho (39).

¡Cómo se destaca en estas poesías un deseo de elusión de la realidad circundante! Es algo más que un anhelo esa apetencia de deshumanización absoluta, invocando al no ser como un íntimo deleite de gustosa complacencia.

Desde tal punto de vista, no pueden sorprender, por cuanto tienen de reflejo personal, aquellas palabras que dedica a la mujer querida:

> Cendal flotante de leve bruma,
> rizada cinta de blanca espuma,
> rumor sonoro
> de arpa de oro,
> beso del áura, onda de luz,
> eso eres tú.
> Tú, sombra aérea que, cuantas veces
> voy a tocarte, te desvaneces
> como la llama, como el sonido,
> como la niebla, como el gemido
> del lago azul (40).

Si su condición de magnífico poeta no es suficiente para explicar estas reiteraciones formales en torno a ese mundo

(39) *Rima* VIII.
(40) *Rima* XV.

mágico de brumas y temblores, sombras y evanescencias, de que gusta circundarse, acaso, el ser "huésped de las nieblas" (41) nos llevaría a encontrar la explicación necesaria. Que eso fué su vida: nieblas y más nieblas, siempre amenazantes, hasta que un día desaparecieron con el último suspiro del poeta.

* * *

Otros motivos podrían considerarse en las *Rimas*, de dar a estas líneas una extensión que no procede. Motivos que en Bécquer cifran su manera de entender y comprender y sentir la belleza poética; sin embargo, aun con la limitación obligada, no es posible eludir la referencia, útil en su día: el ritmo, la forma, la inspiración, la poesía... son simples enunciaciones cargadas de sentido. Sin olvidar, como es lógico, la hermosura, hermosura femenina, por supuesto. Si Bécquer trata, algunas veces, de calificar a una mujer, no atendiendo a sus cualidades internas, sino a las de orden físico, siempre hablará de la mujer hermosa. Para él, *un mujer hermosa* (42) será tanto como la supervivencia de la poesía; por *ser tan hermosa* (43) todo podrá disculpársele a la que un nido de sierpes tenía alojado en su corazón; cuando busca una antítesis rotunda, frente al hombre *altivo* (44) opone la mujer *hermosa*, y cuando ya parece irresistiblemente dominado por tanta hermosura femenina, cantada desde siglos por enamorados y poetas, dijérase que es un efecto de serena persuasión la causa de su lírica entrega:

---

(41) *Rima* LXXV: "Tú y yo".
(42) *Rima* IV.
(43) *Rima* XXXIX.
(44) *Rima* XLI.

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma, engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía (45).

Bien vale esta estrofa por toda una definición, con la que —al recordarla como un epílogo sugerente— concluímos estas líneas, dedicadas a un gran poeta que supo rendir al mundo de la Belleza su corazón de apasionado artista.

---

(45) *Rima* XXXIV.

NOTAS

*

Algunos libros ingleses recientes sobre Estética (I).

Nos proponemos con estas líneas presentar a nuestros lectores algunos de los libros de Estética más importantes publicados recientemente en lengua inglesa. Creemos que esta reseña puede ser de utilidad a todos los estudiosos de la Estética y a cuantos se interesan por sus problemas, sobre todo teniendo en cuenta la dificultad que hoy existe de adquirir libros extranjeros. Aunque estas recensiones no pueden de ninguna manera substituir la lectura directa de esos libros, sin embargo nos atrevemos a creer que pueden ser de alguna orientación para situarse dentro del movimiento actual de las ideas estéticas en Gran Bretaña. Más adelante procuraremos hacerlo con libros recientes de otros países.

* * *

E. F. Carritt: *An Introduction to Aesthetics* (1 vol. Ed. Hutchinson, Londres, 1949).—Seguramente Carritt es uno de los esteticistas ingleses más laboriosos. Sus libros no son, como en otros autores ocurre, un momento de su producción general filosófica, sino que son una madura y constante dedicación a los problemas de la Estética, aunque además cultive la Moral y la Política. Sus libros *The Theory of Beauty* (1914), *Philosophies of Beauty* (1931), *What is Beauty* (1932), son muy consultados y referidos por los esteticistas actuales. En el libro que ahora presentamos, Carritt resume muy concisamente su posición personal sobre la materia de la Estética, el Gusto, la significación de la Belleza, la expresión y la emoción, la crítica... Libro muy discutido y que ha originado, sobre todo en Inglaterra, comentarios algo reticentes, sin duda porque la ascendencia croceana —aunque importante entre los esteticistas ingleses, véanse Collingwood y Listowel— no llega a convencer al público de conocedores y de artistas. Por otra parte, el mismo Carritt se duele de que en la Inglaterra actual sea tan escasa la preocupación por los problemas filosóficos de la Estética. En cambio, la preocupación teorética por el Arte en general, y especialmente por la Poesía, mantenga su puesto preferente en el conjunto de la crítica inglesa. Incluso el mismo Carritt parece muy interesado en destacar la conexión estrecha entre la Estética y la Literatura. En este libro, los problemas quedan bien señalados y

bien planteados, pero acaso falte una opinión personal que nos indique la posibilidad, si no de resolverlos —claro es—, por lo menos de saber lo que para el autor sería un camino de seguridad meditativa. Ideas muy certeras, pero a nuestro entender insuficientes.

Si nos atenemos a las tres páginas de conclusión del libro, inferimos una teoría de la significación de la belleza. No hay propiamente —dice Carritt— mera cualidad en los objetos, sino que hay significación o expresión para nosotros, los contempladores, cada uno con nuestras características personales de cultura. La belleza es la realidad de la experiencia estética. Por consiguiente, importa distinguir creación y contemplación. Lo propio de la Estética es la contemplación de lo bello en el Arte. Ya que, como buen croceano, Carritt presta escasa consideración a la Naturaleza. Lo bello se da bajo un común carácter, que es el de expresar emoción, y este criterio lleva a Carritt a una afirmación tal vez demasiado rígida: "cuando la emoción no es dominada, tenemos lo romántico, y entonces puede ser falsa y dura; cuando la emoción es escasa, tenemos lo clásico, que puede ser frío". Tal predominio de la expresión emotiva le lleva a contactos profundos con las teorías de la simpatía, las de ahora y las de siempre en el curso de las diversas etapas de la afectividad humana, ya desde Menandro y Terencio. No obstante, Carritt acepta la definición del Arte dada por Wordsworth, como emoción recogida serenamente. De ahí la importancia de la imaginación, que reune las imágenes, las combina, las manipula con impulso simpático. Por esto, Wordsworth, como Keats, como Shelley, son antecedentes poéticos de lo que más tarde será la teoría de la "einfühlung". Simpatía e imaginación son fraternas en el uso estético. Los capítulos VI y VII, en los que, respectivamente, estudia la expresión y la emoción, son, sin duda, los más logrados de este libro. Ellos contienen la explicación de los dos términos decisivos en la experiencia estética, según Carritt: "expresión de emoción". Distinguida la expresión de sus frecuentes y perturbadoras confusiones con el símbolo, el síntoma o signo, y la comunicación con los demás —cuando ha de ser, estéticamente, la comunicación con uno mismo—, Carritt separa en la emoción estética todo aquello que proviene de estímulos sensoriales y todo aquello que proviene de influencias éticas.

Hay dos capítulos de mucho interés, el XII y el XIII, sobre el testimonio de la individualidad o personalismo en la experiencia estética. Carritt hace una autocrítica de sus preferencias personales,

como medio de investigación, y se pregunta por qué prefiere Vermeer a De Hooch; por qué prefiere una naturaleza muerta o bodegón de Chardin a la de cualquier otro pintor; por qué Botticelli es uno de sus pintores favoritos; por qué las catedrales que más le emocionan son las de Tarragona y de Chartres; por qué prefiere Matthew Arnold y Swinburne a Tennyson o a Browning... Poder explicar —como él explica— estas preferencias personales es dar una substantividad profunda a la experiencia estética y al juicio del Gusto; es vitalizar a la discusión argumentativa. Precisamente por esto, Carritt considera que el siglo XVIII fué el período más rico en intentos de explicación sobre la naturaleza de la experiencia estética. A los esteticistas del XVIII y en seguida a Kant, a Coleridge y a Wordsworth, les llama "sus" esteticistas. En todos ellos se origina propiamente la crítica de lo clásico y de lo romántico, y aparece la importancia de la introspección en Estética. El elemento romántico en toda experiencia estética es la pasión; y el elemento clásico es la contemplación, la expresión tranquila. Pero, en la obra de Arte hay que incluir la técnica de la comunicación.

En resumen, el propósito de Carrit es demostrar que en todas las épocas la naturaleza íntima de la belleza es la expresión de una emoción. El apéndice B de este libro es una larga exposición de breves textos que lo confirman, desde Platón a Croce, pasando por los más eminentes esteticistas. Libro muy útil para iniciarse en los problemas de la Estética, no sólo desde el punto de vista de las doctrinas, sino también desde el punto de vista de su evolución histórica.

* * *

ALDOUS HUXLEY: *Themes and Variations* (1 vol. Ed. Chatto & Windus, Londres, 1950).—No es propiamente un libro de Estética, en el sentido académico y sistemático. Es un libro de ensayos. Pero, todos ellos giran en torno a la Estética, e importa conocerlos porque nos presentan agudas interpretaciones. En todas las obras de A. H. se encuentran penetrantes alusiones al Arte y a su crítica. Ultimamente su *Grey Eminence* contiene magníficas páginas de referencias artísticas. En el libro que vamos a reseñar se publican dos ensayos sobre el Greco y sobre Goya, razón de más para señalarlo. Empieza con un ensayo extensísimo sobre Maine de Biran, filósofo que atrae más cada día la atención de los estudiosos, lo que place particularmente a quien escribe estas líneas porque desde hace más de treinta

años, y por sugerencia de un viejo maestro de la Universidad de Barcelona, siente una marcada predilección por el gran metafísico francés y ha hecho de él el tema de alguno de sus propios estudios. Huxley nos ofrece un Maine de Biran bastante completo, aunque con cierta tendencia minimizadora, muy característica del fácil ironismo de su pluma tan brillante, tan mágica y a veces, sin embargo, tan epidérmica. Así lo prueban los múltiples tópicos políticos, religiosos y sociales que desarrolla casi siempre con evidente anacronismo y huyendo demasiado del tema. Pero su estilo es tan atrayente y sus ideas tan originales y tan sutiles que nunca le es negada la admiración del lector. Aquí hemos de limitarnos a sus ensayos en que los temas de Estética constituyen la intención principal.

Los ensayos *Art and Religion* y *Variations on a Baroque Tomb* abordan la Muerte como tema central, aunque no siempre directamente acusado. El fascinante enigma del Arte Barroco y el Catolicismo del siglo XVII está siempre presente en Roma ante el viajero inteligente que aspira a entender la relación entre el Arte y su contemporaneidad. Los personajes que el Arte barroco religioso representa están en un estado crónico de excitación emotiva, de agitación constante. ¿Era su vida religiosa tan furiosamente convulsa como es la imaginación de los pintores y de los escultores de esa época? El artista, ¿conduce o es conducido? ¿Es realmente el representante de su época? ¿Se origina el Arte en esa exaltación popular, o es la familiarización con el Arte lo que la provoca?... Cree A. H. que no es posible decirlo de esa época ni de ninguna otra, porque existen siempre reacciones múltiples y diversas y sólo hay minorías o núcleos que marcan en cada época una preponderancia ideológica y expresiva que ni de lejos lo avasallan todo; como lo prueban los gérmenes más o menos extensos de contrariedad y de contradicción que cada época encierra en sí y que suelen manifestarse más o menos tarde. En la Cartuja de Pontignano, al ser restaurada en el siglo XVIII, los restauradores introdujeron en las celdas motivos decorativos de influencia rococó. Y es que era indiferente a los cartujos que la decoración tuviese influencias románicas, o góticas, o renacentistas, o barrocas —como las tuvieron sucesivamente los cartujos que les precedieron—, ya que la sola ocupación que les unía era la meditación sobre la muerte. Los estilos pasan, pero la muerte queda como un hecho trágico, cercano o lejano, en toda experiencia individual. La muerte es un hecho sin his-

toria y, por consiguiente, todo cambio histórico, político o económico, artístico o científico, le es completamente marginal o adjetivo. Tanto ahora como antes, Religión y Arte caminan paralelamente, aunque sin fusionarse. Hay compartimientos diversos, donde se dan manifestaciones simultáneas, más o menos preponderantes. La conexión se establece por el intelecto, que critica, compone y yuxtapone en función de las perspectivas históricas. En las "Variaciones sobre una tumba barroca" —se refiere a las del Papa Urbano VIII y del Papa Alejandro VI, por Bernini, y a la de María Camila Pallavicino, por Mazzuoli— recuerda A. H. que en el arte pagano la muerte es presentada como un sueño tranquilo, y que en general, incluso en el medioevo y en el Renacimiento, el esqueleto es invisible. Sólo hasta mediados del siglo XVI no se da como representación de la muerte. El esqueleto con alas de la tumba Pallavicino marca un momento álgido de la representación de la muerte en el Arte Barroco. La muerte tenía que hacerse sensible, materializada, con el terror de toda su disolución y de toda su desolación. Los ejemplos son numerosos en esa época, y parecen intencionalmente aleccionadores ante la vanidad y la transitoriedad de tantas existencias humanas, y de la existencia humana en general. Acaso sea el espíritu de la contrarreforma que perdura y se manifiesta. Tal vez sea también que los hombres del Barroco difieren de los hombres de otras épocas en que aquéllos pensaban más de cerca en la muerte y en la corrupción. Esas representaciones mortuorias cesan por lo general al pasar la época. El barroco arranca al hombre de su orgullo histórico ("smirk, and wig, and tiara...") y le enfrenta con la tremenda amenaza de la nada, esto es de la inevitable experiencia individual de la muerte que todo lo aniquila. Posteriormente, y aun hoy, buscan como garantía de felicidad la ignorancia de esa ineludible verdad. Para confirmarlo basta darse cuenta de lo que en el fondo significan para los hombres desde mediados del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX las ideas de ciencia, de fe, de progreso, de paraísos socialistas, de maravillas estatales y otros espejismos de la ansidad humana con que enmascarar su verdadero destino.

Después pasa A. H. a sus reflexiones sobre el Greco y sobre Goya. Del Greco señala las influencias griegas y bizantinas, no solamente en el Arte, sino también en la cultura del ambiente cretense, donde la educación y la filosofía están aún impregnadas de neoplatonismo y de teología alejandrina. Pero, Candía es pobre, y la ambi-

ción del Greco es extraordinaria. Por esto marcha a Venecia, donde Ticiano, Tintoretto y el Veronés, ya viejos, le conmueven, sin llegar a satisfacerle porque encuentra su arte demasiado pagano, demasiado voluptuoso, demasiado decorativo, poco íntimo y dramático. En 1570 se va a Roma, y allí ni Miguel Angel le complace, porque todo lo que pinta le parece traducción de la escultura. Y no se hable de los amanerados sucesores de los grandes maestros del Renacimiento... Entonces, hacia 1577, se va a España. ¿Por qué España?... Ni él mismo lo sabe bien. Pero se instala en Toledo y allí muere en 1614. Hace notar A. H. que en la biblioteca del Greco existían, entre otros libros griegos, la *Teología Mística*, de Dionisio Areopagita, rasgo esencial de la explicación profunda de su Arte, e incluso de su vida interior, a pesar de la fastuosidad de determinados momentos de su vida externa. Como la mayoría de sus predecesores y de sus contemporáneos, el Greco es un pintor religioso. Pero lo es con un rapto típico, que le lleva a expresar, como aspiración suprema, la capacidad del alma para llegar por el esfuerzo y por la gracia a una unión extática con la Divinidad. Lo marca claramente la frontera que en "El entierro del Conde de Orgaz" se ve entre el cielo y la tierra, frontera que en otras obras —"El bautismo de Cristo", por ejemplo— tiende a desaparecer, porque tienden a fusionarse esos dos reinos. Todo en el Greco es inquietante y aun opresivo. Composiciones centrípetas, siempre revirtiendo en sí mismas, con movimientos confinados en un espacio casi sin fondo ni paisaje, siempre lleno de figuras. Ni sensualidad, ni voluptuosidad, ni naturaleza exuberante. El cuerpo humano, cuando desnudo, aparece como una especie de ectoplasma, de tal manera que incluso cuando el Greco viste sus criaturas deshuesadas sus vestidos son puras abstracciones, son forma de algo indeterminantemente fisiológico. Como después en muchas estatuas de Bernini, sólo las manos, los pies y el rostro son completamente representativos; lo demás es ropaje, abstracción contorsionada y ondulante. En el Greco, la agitación de las formas casi-viscerales en un mundo pictórico superpoblado y casi sin espacio por donde entre algo no-humano, expresa la unión del hombre y el espíritu. No contiene ningún reconocimiento del valor simbólico del reposo. Lo que no impide la armonía y la coherencia interior del universo del Greco, sobre todo en sus últimas obras, y maravillosamente en la "Inmaculada Concepción", de Toledo.

En sus *Variaciones sobre Goya* establece A. H. una teoría sobre

la necesidad de una Antología de las últimas obras de los grandes artistas, en especial de aquellos a quienes la madurez ha dado una suprema, una inefable serenidad. Sin embargo, hay otros en que aparece una terrible mezcla de odio y de compasión, de desesperación y de humor sardónico, de realismo y de fantasía. Así en Goya, cuyas últimas obras parecen ser las del perfecto tipo del hombre que sólo conoce la aflicción y la amargura irredimibles, y sin que su obra transparente una esperanza del más allá. Después de una juventud violenta y sensual, la brusca aparición de la sordera, las convulsiones políticas de la época, las guerras, la enorme estupidez que observa en la mayoría de hombres y mujeres, la bajeza de las supersticiones, la bestialidad de esas pasiones y de esas orgías ocasionales, conducen a Goya a decribirlas, alucinado, obsesionado, sobre todo en los grabados. Horror y sátira, dramatismo y degeneración, toda la miseria material humana... Recuerda A. H. un dibujo de Goya, en el que un hombre, trémulo y claudicante por el peso de los años, lleva un rótulo: "Aun estoy aprendiendo." Era él mismo, que al final de su larga vida continuaba aprendiendo. Así en este sentido profundo de la existencia humana, Goya se mantiene incomparable.

Esta breve reseña no puede dar ningún conocimiento de la virtuosidad del estilo de Aldous Huxley, ni de la vivacidad de sus imágenes y de sus constantes referencias y relaciones históricas y culturales. Y menos aún de la emoción con que se leen esas páginas, no solamente por lo que nos enseñan, sino, sobre todo, por las sugerencias que, a cada paso, de ellas se desprenden.

F. Mt.

TEXTOS

ARTE PSICÓTICO

Los límites entre la salud y la enfermedad no son precisos. Hay, de hecho, una gradación: se está más o menos sano, más o menos enfermo. Sólo en ciertos extremos se puede hablar de verdadera enfermedad, así en lo somático como en lo psíquico, sin olvidar que siempre hay una correlación psicosomática, pues el enfermo es todo el hombre.

Las psicosis implican un cambio en la personalidad que se manifiesta en la aprehensión de la realidad y en la conducta. De las dos ramas de las psicosis, la maníaco-depresiva y la esquizofrénica, importa mayormente esta última al investigador del tema *Arte y psicosis*.

La actividad artística es normal al hombre. Tanto producir obras de arte como gozar de ellas o, simplemente, contemplar la naturaleza o la vida social artísticamente ha sido patrimonio constante de la Humanidad. Allí donde encontramos hombres, encontramos también conducta artística. Es más, el arte es una dimensión necesaria a la sana vida humana. Pero restringiéndonos al primer punto del anterior enunciado, tenemos que reconocer que la actividad artística creadora, la habilidad artística, si bien existe como *in nuce* en cada hombre, sólo en algunos, privilegiados, se desarrolla hasta tener importancia y atraer la atención de

los demás. Estos hombres —los artistas— indudablemente poseen una capacidad perceptiva peculiar y, junto con ella, una también peculiar capacidad expresiva. Pero estas peculiaridades no son en modo alguno *anormalidades*. El concepto estadístico de la normalidad no es aquí válido. De todas maneras, el artista no ve el mismo mundo que el hombre vulgar. Y, sobre todo, la necesidad que le obliga a realizar la actividad expresiva —a pintar, a escribir versos, etcétera— le singulariza y abstrae del común denominador de las gentes. Sin embargo, lo inhabitual de su conducta y lo insólito de su percepción del mundo le asemejan al psicótico. Se plantea, pues, el problema de diferenciar la conducta psicótica de la conducta del artista, y su particular visión del mundo de la visión del enfermo. Tienen de común la disparidad con la conducta del hombre *normal* o vulgar y su diversidad de percepción del mundo con ese mismo hombre mayoritario.

No parece difícil establecer *grosso modo* la diferencia. Por el pronto [1] el mundo *sui géneris* que ve el artista, si bien distinto del que ve el hombre de la calle, no es inaccesible a éste, mientras que el mundo [2] del psicótico no solamente le es peculiarísimo a éste, sino que tiene sus *razones* en las privadísimas del enfermo. Y esto se refleja [3] en que la expresividad del artista es *constructiva*, y de tal modo que sus construcciones —las obras de arte— producen en los demás hombres placer y llegan a convertirse en elementos *comunicativos;* mientras que los productos del psicótico [4] son *inexpresivos*, no quieren decir nada a los demás hombres y su hermenéutica queda como arcano privado del enfermo.

Si trasladamos el anterior esquema al *arte psicótico*, se verá que con esta frase se quiere decir: *arte*, pero [5] arte *dañado*, una percepción incomunicable por excesivamente disparatada y [6] arte *cuya elaboración carece de*

la re-construcción que hace placentero el arte de los artistas normales y que hace a sus productos —las obras de arte— comunicables.

De lo normal a lo patológico hay una gradación. Ya lo hemos dicho. Si tomamos en cuenta este teorema general, fácil será aplicar una cierta medida a los productos artísticos que circulan diariamente ante nuestros ojos. ¿Es, por ejemplo, el llamado arte abstracto un arte psicótico? Sí y no. Si produce objetos bellos —que agraden— no es psicótico. Ahí están todas las estilizaciones de la historia del arte para demostrarlo. Incluso puede ser el arte *constructivo, estructurado,* por excelencia. Pero si llega a un punto en que la estructuración se hace lejana y pierde sus últimas líneas alusivas, es claro que podemos encontrarnos frente a un producto humano hijo de una actitud, ante la realidad, patológica y, sobre todo, de una expresividad *incoherente,* aunque el artista defenderá a capa y espada el *sentido* de su arte, que es, de hecho, incomunicable al espectador. (No se olvide que aquí el defecto puede estar también en la ineducación del público. Siempre recordaré la lástima que me produjo cierto estudiante, allá en la melancólica Salamanca, cuando le vi levantarse de su butaca indignado ante la representación del bellísimo auto de Calderón *La Vida es Sueño.* No entendía nada de lo que estaba oyendo.)

* * *

Hoy se discute mucho el arte y la psiquiatría. Por eso no parece inadecuado traer a las páginas de la Revista de Ideas Estéticas algunos conceptos del reciente libro *Psychotic Art,* de Francis Reitman, editado en Londres por Routledge and Kegan Paul, London, 1950, del que copiamos algunas páginas.

"Se ha reconocido que una pintura de un maníaco depresivo, por ejemplo, refleja la excitación del paciente en la disparatada elección del color, en lo desordenado, en lo inquieto e incoherente de las líneas. Los depresivos melancólicos escogen los colores sombríos, sus cuadros exhiben en sus temas la pobreza de sus ideas. Los pacientes severamente deprimidos no pintan ya a causa del efecto inhibitorio de su enfermedad. Los dibujos procedentes de paralíticos progresivos —locos y atáxicos— son vulgares y cual hechos como si fueran infantiles. Los dibujos de los seniles muestran la ataxia de los pacientes; los epilépticos son diletantes con gran gusto por los detalles pedantescos. Pero en general se ha visto que la mayor parte de las pinturas de pacientes pertenecen al grupo de los esquizofrénicos. La razón de esto ha sido investigada por recientes científicos.

Pintores esquizofrénicos.

La reactividad esquizofrénica puede ser insidiosa en su comienzo o puede tomar una forma aguda. Una gran variedad de síntomas esquizofrénicos puede manifestarse. Puede existir una extrema confusión mental y una perturbación emotiva, acompañadas con estados de perplejidad y de miedo. El enfermo puede permanecer en un estado semejante al del sueño. Puede aparecer en él el fenómeno llamado "disociativo", en que la personalidad se desintegra en sistemas separados y desconectados. A menudo tiene "ideas de referencia", cree que le atañen sucesos completamente extraños o que la gente está hablando de ellos. Estos síntomas aparecen de ordinario repentinamente, en los más de los casos sin que haya nada que lo justifique. No obstante, siempre se averigua que existen síntomas antecedentes. La reactividad aguda esquizofrénica frecuentemente va acom-

pañada de un efectivo y pronunciado tinte de depresión o de excitación. Los síntomas desaparecen muchas veces en el transcurso de algunas semanas, pero tienen tendencia a repetirse. La reacción esquizofrénica puede convertirse en crónica, forma que presenta una gran variedad de síntomas entremezclados.

Muchos de los varios subtipos de esquizofrénicos tienen alucinaciones del oído como uno de sus síntomas típicos, y la reproducción pictórica de las alucinaciones es frecuentemente una característica del arte esquizofrénico. Las alucinaciones visuales también pueden ser elaboradas pictóricamente. Por otra parte, en los tipos de rápido progreso de la enfermedad, la personalidad se desintegra y al par de ella los productos artísticos, como era de esperar.

La conducta esquizofrénica es impronosticable. A menudo se caracteriza por ser estereotípica, por acciones monótonamente repetidas por perseveración, por repetición de una acción después del estímulo, por amaneramientos y también por acciones extrañas. Tales perturbaciones de la conducta pueden en primer lugar estar determinadas por "complejos", en el lenguaje de Freud, pero se convierten luego en hábitos, cuyo sentido primero se ha perdido totalmente. Estos síntomas son fácilmente detectables en las pinturas esquizofrénicas. Un paciente, v. gr., pinta cubos siempre en la misma disposición en la esquina del papel. Los cubos están siempre abiertos. El sentido de esto, para el paciente, estriba en que un cubo, aunque bien definido respecto al espacio que le rodea, llega a ser absorbido por este mismo espacio que le rodea al ser dejado abierto. A los pocos años esta significación del cubo abierto desapareció, pero él siguió dibujando sus cuadros de un modo mecánico y estereotipado. Otro paciente acostumbraba a comenzar un cuadro en un punto y a seguir repitiendo el motivo primeramente pintado (perseveración). Reacciones extrañas se ex-

presan en la elección del asunto tanto como en el estilo de la pintura. La hipertrofia y amplificación de los símbolos es fenómeno corriente en las pinturas esquizofrénicas, y los psiquiatras han explicado esto en términos de perturbación esquizofrénica del pensamiento. Se ha dicho que en el pensar esquizofrénico los símbolos llegan a identificarse con lo que simbolizan y luego son sentidos como si fueran lo propiamente simbolizado. En otras palabras, se trata de una especie de corto-circuito entre los conceptos y sus equivalentes "concretísticos". Uno de mis clientes pensó que por hallarse sin amigos en el Ejército llevaba una vida de perros, y ocurrió que hallándose en la formación de repente se puso en cuatro patas y comenzó a ladrar. Estamos ante el desencadenamiento de una esquizofrenia. En su pensamiento desordenado, en vez de "me tratan como un perro", se dijo concretísticamente: "soy un perro" y obró en consecuencia.

Los paciente esquizofrénicos, especialmente los crónicos y empeorados, son mucho más atrevidos al utilizar el color que los individuos normales. Además, es típico en ellos, en general, una elección desagradable de los colores. Esto se manifiesta de varias maneras. Una de ellas es su preferencia por colores no utilizados frecuentemente por las personas normales y que les son desagradables, tales como ciertos tonos de rojo. Otra la relación insatisfactoria de los colores, raramente empleada por las personas normales. Un tercer aspecto es su tendencia a pintar objetos con colores evidentemente impropios y desemejantes de los que poseen en la percepción real. Investigaciones empíricas acerca de la conducta respecto al color de los esquizofrénicos han versado sobre su preferencia pasiva por determinados colores y sobre su especial tendencia a reaccionar ante la forma o el color. Parece que en la pintura esquizofrénica existe un cisma entre la forma y el color: el color es empleado como

un elemento totalmente independiente de la forma. A su vez ésta puede depender de una desintegración de las categorías conceptuales respecto al medio externo. Otras veces el manejo del color por los esquizofrénicos puede ser un retroceso a modos más primitivos de reacción. Una posibilidad completamente distinta es que el equizofrénico tenga una relación afectiva especial respecto a determinados colores y los utilice meramente por lo que le dicen. Otras veces el esquizofrénico siente la necesidad de modificar los colores de su entorno del modo más radical que le es dado. Todavía otra posibilidad es que paralelamente con la desintegración de la personalidad esquizofrénica la técnica del color y de la luz se empobrezca; este es el caso de los pintores que cambian el uso del color al enfermarse.

Para el individuo normal, al concebir y actuar sobre su entorno, las categorías de formas predominan, siendo las categorías de color definitivamente subordinadas. En otras palabras, nuestra orientación en el medio depende de ciertas figuras que en él excogitamos y a las que atribuímos color, y no *viceversa*. La esquizofrenia está determinada por una desintegración de las categorías respecto al mundo externo: un efecto de esto puede ser muy bien el divorcio de colores y la forma. Por otra parte, Goldstein halló que los esquizofrénicos tienden a agrupar las figuras no por criterios abstractos, sino sobre bases antropomórficas, atribuyéndolas cualidades humanas y parentescos. Tal vez los esquizofrénicos atribuyan de un modo similar cualidades humanas a los colores y su extraña conducta respecto al color nazca de semejante actitud.

Por lo que se refiere a la desintegración de la técnica, es decir desde el lado de la ejecución, hay que recordar que el pintor ha de aprender a ver el color de la luz en vez del color de los objetos; tiene que aprender a ver "colores pictóricos". El Dr. Katz ha hecho notar la parte que el color,

o más particularmente la iluminación, juega en la estructuración de la obra de arte. Si no existen diferencias especiales de color distinguidas por la iluminación dentro del cuadro, como si esta iluminación procediera de fuera, la oposición entre realidad y pintura desaparecería. "El arte, verdadero —dice Katz— nunca pretende destruir la línea divisoria entre lo que presenta y lo que es real:" Así el pintor que se ha vuelto esquizofrénico puede *rehusar* trabajar con "colores pictóricos" y puede revertir a "colores objetos" como consecuencia de su alterada relación con la realidad." [D. Katz: *The World of colour*, cap. 3.]

Esta relación alterada respecto a la realidad conduce a intentos de varia índole para trastocar las situaciones presentes. Ejemplos bien conocidos en la sintomatología esquizofrénica pueden relatarse. Un esquizofrénico insiste en comenzar su comida por el café, tomar luego el dulce, luego la carne y terminar por la sopa.

Habría que notar que el artista conocedor de su arte sabe que es esencialmente relacional el empleo del color en sus cuadros, ya sea de ello claramente consciente —y sepa expresarlo de palabra— o no. Matisse describe su procedimiento de pintar del modo siguiente: "Si en una tela intacta coloco a intervalos manchones de azul, de verde y de rojo, a cada pincelada que doy, cada una de las dadas anteriormente pierde importancia. Sea el caso que tenga que pintar un interior: veo ante mí un guardarropa. Me da una viva sensación de rojo: pongo en la tela el rojo particular que me satisface. Una relación se establece entre este rojo y lo blancuzco del lienzo. Cuando pongo al lado un verde y luego un amarillo, con el color del lienzo se constituyen nuevas relaciones. Pero estos tonos diferentes se amortiguan unos a otros. Se hace preciso que los distintos tonos que utilizo sean de tal manera que no se destruyan unos a otros. Para lograrlo tengo que poner mis

ideas en orden, las relaciones entre los tonos han de ser establecidas de tal modo que se sostengan en vez de venirse abajo. Una nueva *combinación* ha de surgir que produzca en su conjunto aquello que es mi idea" (de *Notes d'un peintre*, 1908). Relaciones semejantes explicativas de cómo se logra una forma pictórica nos han ofrecido Braque y Metzinguer, para sólo nombrar dos artistas modernos. Es evidente que la incapacidad de pensar conceptualmente en los esquizofrénicos hace difícil o imposible para ellos emplear un método relacional semejante, tanto respecto al color como a la forma.

Los amaneramientos llegan a menudo a tal extremo que elementos ajenos pueden aparecer súbitamente en el cuadro, sin que tuvieran conexión alguna con su forma o con su contenido. Otras veces pueden aparecer como una innecesaria superelaboración del cuadro, llenando frecuentemente todos los espacios libres, milímetro cuadrado a milímetro cuadrado. Parece que las formas abstractas se prestan más a tales superelaboraciones y estilizaciones ornamentales que las representaciones. De hecho los diseños de formas predominan con frecuencia en las pinturas de esquizofrénicos y la tendencia a producir formas geométricas en vez de formas representativas puede concordar con la alteración de la realidad del esquizofrénico. La estilización como resultado de una experiencia alterada de la realidad fué señalada en los esquizofrénicos primeramente por los psicoanalistas. Los principios que rigen la estilización han sido bien resumidos por Kretschmer: subrayado de lo esencial, simplificación y repetición de las formas. El último carácter se lleva a cabo por dos vías: simetría bilateral y multiplicación de un mismo modelo.

No obstante, se ha señalado que existe un fuerte elemento psicológico responsable de la apariencia de ornamentalidad en la pintura esquizofrénica. Los experimentos de Kan-

ner (en *Journal of Nerv. and ment. Dis.*, vol. 72) sobre las imágenes ópticas indican una tendencia a la multiplicación de la misma imagen. "La tendencia a multiplicar la percepción es probablemente primitiva, relacionada con la percepción óptica misma, la cual encuentra su expresión acrecentada en la imaginación óptica." Parece existir una tendencia a la multiplicación espontánea de las imágenes. La investigación de Kruever comporta la misma observación: estudia el proceso de reproducción de las imágenes eidéticas y encuentra fragmentación de las imágenes que a veces se hallan despedazadas. Schilder arguye que los mecanismos de estas fragmentaciones se basan en las experiencias ópticas primitivas, en las que figuras simplificadas —espirales, ondas, vórtices— tienen importancia. Bender también observa que después de ocurrir daños en el cerebro las figuras complejas revierten a más primitivos niveles y que de nuevo aparecen diseños simplificados y reduplicaciones.

Estas observaciones indican un acondicionamiento perceptual para la estilización. De todos modos la utilización de diseños simplificados en los niveles más primitivos, tales como se producen a consecuencia de las heridas del cerebro, apoya decididamente la teoría del desarrollo filogenético de la *configuración* artística. La reduplicación o repetición visual es la subdivisión del espacio, justamente como el ritmo es la subdivisión del tiempo. Ambos son la más simple forma de la actividad *configurativa;* son filogenéticamente lo primero en aparecer en las creaciones artísticas y cuando la enfermedad se presenta son las últimas en desaparecer. Repeticiones estereotipadas acompañan a menudo la desintegración del sistema nervioso central, como en la senilidad, en las postencefalitis, etc. Parece que los elementos fuertemente estilizados en el sentido de una excesiva ornamentación, en los productos artísticos de un paciente, indican que éste empeora.

Schilder y Levine han investigado los modelos geométricos en los dibujos desde un punto de vista psicopatológico. Enfermos que recibían tratamiento en grupo, fueron incitados a dibujar. "Cuando en el transcurso del tratamiento se manifestaban evidentemente "impulsos instintivos, primitivos", apareció también la estilización geométrica en los dibujos de los pacientes."

[Nota, traducción y selección de M. C. de I.]

BIBLIOGRAFIA

F. J. Sánchez Cantón: *Vida y obras de Goya.* Madrid, 1951.

Algo más que una ampliación del libro sobre Goya publicado en francés en 1928 es el actual *Vida y obras de Goya* del Sr. Sánchez Cantón, cuyas aportaciones sobre el gran pintor aragonés han sido tan reiteradas y esenciales en los últimos años. Puede decirse que en esta obra se resume todo lo publicado hasta ahora sobre la vida y arte de Goya y se inauguran puntos de vista y cronologías nuevas. Quizá todo este estudio peque de voluntariamente frenado en exaltaciones expresivas y en valoraciones personales. La labor crítica se ha encomendado al matiz, a la insinuación, a las hiptóesis con interrogantes, a lo que puede en fin quedar con visos de probabilidad en un terreno tan movedizo como es el arte y el pensamiento de Goya. A veces la erudición tan trabada que forma el bloque del libro se disimula con inteligente amenidad. Libro, en fin, que puede ser leído con ligereza por un aficionado y con sólido provecho por el profesional.

Es difícil hacer su exégesis, pues Sánchez Cantón es amigo de quintaesencias y no hay posibilidad de resumir lo que está ya extractado.

Como esqueleto del libro hay que hacer notar el rigor cronológico con que se siguen en sucesión temporal todas las peripecias de la vida y de la obra del gran pintor. En su formación se destaca el papel concedido a la pintura francesa, como la de Houasse y Michel van Loo, éste con su cuadro de D. Gregorio Mayans. Parece consolidada la estancia —aunque muy breve— de Goya en Francia, en su época juvenil, en el curso de su viaje a Roma. Como testimonios puramente artísticos, aporta el Sr. Sánchez Cantón las copias del Santo Entierro de Simon Vouet y La Virgen del Pilar y la Ultima Cena de Nicolás Poussin. Muy acertada nos parece la explicación del desmaño de los primeros cartones goyescos por "la coerción inevitable y mal soportada de emprender un camino tras huellas previas, bajo la férula de Bayeu".

Muy justo y oportuno es el elogio de las pinturas de Santa Ana de Valladolid, injustamente depreciadas. Como de *plenitud* califica el Sr. Sánchez Cantón el lustro que va de 1787 a 1792, durante el cual su producción es fabulosa y de magníficas calidades. Cuadros de composición como los de Valencia, cartones —anotemos el texto

aducido de D. Ramón de la Cruz ilustrativo de la Pradera de San Isidro— y una magnífica serie de retratos cortesanos y aristocráticos y singularmente los de niños como los maravillosos de los hijos del Conde de Altamira, y el de Luis María de Cistué. Muy acertadamente creemos que se rectifica la fecha asignada hasta ahora para el retrato de D.ª Joaquina Candado, que habrá que hacer contemporáneo del de la Duquesa de Fernán-Núñez.

Reitera Sánchez Cantón su creencia de que, después de su enfermedad, Goya estuvo en Sevilla en 1797. A 1799 atribuye el cuadrito de La Era del Museo Lázaro —no suponiéndolo boceto del cartón—, y cono novedad importante anotemos su creencia de que las Majas —vestida y desnuda— se pintaron de 1801 a 1807. Documentalmente esta aseveración es sostenible. Sin embargo, por la entonación y toque, nos permitimos disentir de esta asignación cronológica, pues las colocaríamos hacia 1795-96. Se precisa con exactitud —entre julio y septiembre de 1801— el retrato de Godoy de la Academia de San Fernando. De "bienestar fecundo" se califica la época de 1801 a 1808, con una abundancia de retratos que ocupa los pinceles de Goya sobre todo otro tema. Los bodegones, atribuídos a 1806 y 1808, quizá pertenezcan por su coloración a una fecha algo posterior. A los años inmediatamente posteriores a la Guerra de la Independencia atribuye Sánchez Cantón los cuadros de la Academia de San Fernando, considerados antes como fruto de su convalecencia en 1793. La última etapa de la vida de Goya se halla tratada con gran copia de datos y fechas, permitiendo seguirla lo mismo en sus afanes personales que en su obra con bastante precisión. Y frente a las elucubraciones tan rayanas en el disparate de cierto sentido esotérico en las pinturas negras, el autor del libro no ve en esta decoración de la Quinta "más que un juego de la fantasía y, a lo sumo, *un sueño de la razón*". Pinturas éstas que ya habían sido fechadas por el Sr. Sánchez Cantón en un estudio fundamental.

Es lástima que los capítulos destinados a apreciaciones estéticas no sean más extensos. En ellos desfilan las influencias que pueden advertirse sobre el arte y formación de la pintura goyesca, sus técnicas y un estudio muy minucioso del paisaje en este gran artista. En el de "Goya y la realidad", que compendia la interpretación del gran pintor del mundo y del espíritu, el Sr. Sánchez Cantón hace

notar esa trabazón de ensueño y verdad que late en el fondo de toda su obra. Quizá porque lo que se sublima en ella es siempre la humanidad. Quizá "porque sólo el *valor hombre* le interesaba".—*José Camón Aznar.*

Fr. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D.: *Extáticos y estéticos.* Editorial "El Monte Carmelo". Burgos, 1950.

En el breve prefacio del presente volumen nos dice su autor que, unido a otro anteriormente publicado, juntos marcan el Homenaje de la Literatura Española a los místicos y extáticos Padres del Carmelo.

En estas páginas se encuentran cuidadosamente recogidas cuantas alusiones se han hecho en diversas publicaciones por escritores españoles y sudamericanos a lo largo de una centuria y que se refieren a nuestros grandes místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Es tal la amplitud de nombres que se citan, que en ellos está reflejado fielmente todo el horizonte literario, filosófico y teológico de una etapa del pensamiento humano. Ya nos lo advierte su autor al decirnos que en el coro unánime de glorificación no falta alguna que otra nota desacorde. Si fuese posible desglosar lo poético de lo teológico en nuestros santos místicos, sin tener en cuenta consideraciones trascendentes, esa unanimidad en el coro de glorificación hubiese sido tan posible como deseable. Pero la realidad histórica es otra. En esa nota desacorde se encierra un mundo sin fe en lo sobrenatural, sin sensibilidad espiritual suficiente para captar cuanto constituye la realidad ontológica de nuestra mística. Y no es preciso que hablen mucho para darnos cuenta de ello. Bien claramente se manifiestan en las páginas de este interesante libro.

Otra nota que queremos destacar es la pincelada o más bien el dibujo certero que hace de cada autor. No en balde se ha reconocido en el campo de la mística el dominio de la psicología humana. Y en estos bocetos de aguda captación está como contenido todo un pensamiento, una idea, o la postura ideológica de cada uno.

Ante un cierto grupo, discrepante en absoluto con la teología católica, replica, argumenta, con la más pura doctrina y rigor lógico. No omite, este brillante escritor carmelita, y la emplea con oportu-

nidad, cierta ironía, que la justifica en atención a la mucha empleada por los detractores de nuestros grandes Santos y místicos.

Tiene particular interés aquella otra manifestación, recogida también con especial cuidado, que brota del numen poético y literario de un ancho campo, en el espacio y el tiempo de nuestra literatura. Son los estetas humanos —dice el autor— los que llevan prendidos de la belleza artística creada su visión y su amor, que, aun siendo de innegable origen divino, se quedan en vislumbres, muy lejos de la Belleza absoluta, intuída y beatíficamente amada, de los extáticos. Y entre las citas de nombres de literatos teresiano-sanjuanistas se echa de menos con frecuencia un concepto claro y verdadero de la mística. Y es que en el mundo del saber moderno se ha postergado demasiado tiempo el estudio de la ciencia de Dios, como consecuencia de la supremacía dada a lo humano en desconexión con la divinidad. Pero ya estamos de vuelta de tales errores, y es más fácil comprender, gustar y amar esa Belleza inefable que transporta al hombre a las alturas de lo sobrenatural.

Para recordar la magnitud de la figura de San Juan de la Cruz, orgullo de España, me remito al Padre Crisógono, Carmelita Descalzo y máxima autoridad en la materia: Elevado a la región de los principios, podrá ofrecernos una concepción sintética y armónica de esa vida, una obra científica, lógicamente concebida y lógicamente escrita, que a la vez que expresión de una experiencia sea la creación de una doctrina. Con tales condiciones, el catolicismo no tiene más que un místico: San Juan de la Cruz.

Por esta razón, llena de evidentes sugestiones, el autor de *Extáticos y estéticos* pone lo mejor de su talento y preparación cultural en desvirtuar las opiniones de muchos estéticos no siempre acordes con la verdad y realidad de los dos extáticos por excelencia de la orden carmelitana.—*Luis Durán Ochoa.*

D. Traversi: *Shakespeare.* "Clásicos Labor", Barcelona, 1951.

La Colección de Clásicos Labor se ve enriquecida con un nuevo volumen, esta vez sobre Shakespeare, dentro de su usual fórmula, en la que el estudio y la antología se conjugan para mejor facilitar la introducción del lector en el autor en cuestión. Es decir, ante todo se busca una finalidad que no dudamos en calificar de edu-

cativa, poniendo al alcance del público medio ilustrado lo esencial de cada clásico. Y que esta finalidad se logra lo vemos por el número de volúmenes publicados.

Tres partes presenta este volumen: la introducción, las obras de Shakespeare y su influencia. Acertadamente son esbozados en la introducción la vida de Shakespeare, las características de su teatro, del que especialmente queremos destacar la ambientación en su época; y su lenguaje y su estilo. En la segunda parte, precedida por las correspondientes introducciones parciales, se encuentran selecciones de veinte de sus principales comedias y tragedias, así como de los sonetos.

Los textos, en edición bilingüe, facilitan la penetración en su sentido y en sus más profundos valores.—*C. Láscaris Comneno.*

RESUMEN DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS EN ESTE NUMERO

Dolores Palá Berdejo: *Music seen from an aesthetic point of view. (Round about André Gide.)*

Until his old age André Gide spend numerous hours playing the piano because he used to find in it not only a stimulation for his mental energies but also an extraordinary aesthetic pleasure. His musical experience has a special value in his intimate life; moreover his own experience was for him the only category. The history of his likings throws light upon his moral personality; his power of love can be as strong as his power of hate but he finds an artistic reason for evereything. His remarks are extraordinarily subtle both in the analysis and in the expression. Bach, Mozart, Chopin, appear through his own personality. His attitude towards modern music should also be taken into consideration. The reduction of his likings parallel to the synthesis and reduction of elements which takes place in his style.

Dr. Vajtang Zizichvili: *The painting of Icons and their ideology in primeval times.*

The Holy Icons have their origin in the portraits of Hellenic-Egyptian mummies. These portraits were painted on very thin boards or on wool. Most portraits date of the IInd century and are either encaustic paintings, painted in distemper of in some other technique.

These portraits of mummies are neither religious paintings nor inspired in the Christian ideology. The Icon which in the Orthodox churches takes the place of the image of Christ, of the Virgin and of the Saints and is a religious object, has its origin in these old portraits. The Icons have a symbolical character and their purpose is to give a palpable representation of Heaven in this world.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Picasso and el Greco (A Thesis on Hispanism).*

After commenting upon the different nationalities and races which have been attributed to Pablo Picasso, in order to share his glery, the author insists on the Hispanism of the artist in spite of his emigration, an excuse which, by trying to create an antinomy with el Greco's inmigration, has been used as an argument to support the Gallicism of the painter of Malaga. On the contrary their coincidences are pointed out here emphasizing the entirely Spanish character of both artists, since el Greco is identifield with Toledo while Pablo Picasso, not having become identified with Paris perpetuates his Iberic formation. The difference in the subjects and in the ideas of the two great painters does not make us think of two separate worlds, on the contrary they complete each other's feelings.

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Looking for Becquer's aesthetic value.*

In the "Rimas" (Rhymes) of the great XIXth century Spanish writer Gustavo Adolfo Becquer, the author studies some of the means of expression which have a greater aesthetic value, exactly those concerning the light, the colouring and the sky. This work shows besides the vitality of an excellent literary production, the continous interest which Becquer's works always raise. Therefore it is a new contribution to the matter and it refers to some recently published works.

OTRAS REVISTAS DEL PATRONATO «MENENDEZ PELAYO»

AL-ANDALUS.—Publicación del Instituto "Miguel Asín".

Revista dedicada al estudio de la historia, ciencias, literatura, arte y arqueología de la España musulmana.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

ANUARIO MUSICAL.—Publicación del Instituto Español de Musicología.

Es un exponente de los problemas que encierran nuestro folklore y el estudio científico del pasado musical en España. Aparte de todo lo referente a la cultura musical española, da también cabida en sus páginas a temas universales de índole musicográfica, relacionados directa o indirectamente con ella.

Precio del tomo anual, 70 pesetas.

ARBOR.—Revista General de Investigación y Cultura.

Recoge, en su plena síntesis humana y doctrinal, los temas cultivados por todos los Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dando a sus páginas una abierta e interesante universalidad.

Precio del ejemplar, 12 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".

Revista de Arte medieval y moderno. Aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".

Revista dedicada al estudio de la arqueología y al arte durante la prehistoria y la Edad Antigua, tanto en España como en el extranjero.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

(La suscripción conjunta de "Archivo Español de Arte" y "Archivo Español de Arqueología", tiene opción al 25 por 100 de descuento en el importe de una de estas revistas.)

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.—Publicación de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid.

Dedicada a estudios arqueológicos y de Arte, contiene trabajos extensos sobre estos temas, más la aportación de las Secciones de Cuadernos de Trabajos, Varia, Datos y Documentos sobre arte, Revistas y Bibliografía, en un volumen de más de 300 páginas de texto y un centenar de láminas en papel couché.

Precio del volumen, 90 pesetas.

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS.—Publicación del Instituto "Padre Sarmiento".

Recoge textos, documentos e indicaciones de provecho, para quienes trabajan dispersos, sobre puntos de historia, filología, arqueología o etnografía de Galicia, divulgando además, ampliamente, la bibliografía sistematizada.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

CUADERNOS DE LITERATURA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Publica en cada fascículo estudios críticos extensos, ensayos breves, notas, Crónica general del movimiento literario y otras de aquellas manifestaciones culturales relacionadas con él —Teatro, Cine, Música—, así como críticas de libros más notables y una Bibliografía, que da al lector el movimiento literario musical.

Incluye, en cada uno de sus fascículos, un suplemento titulado "HOJAS LITERARIAS", en que aparecen trabajos de escritores consagrados, y las olvidadas en viejos manuscritos y libros.

Bimestral. Número suelto, 12 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

EMERITA.—Publicación del Instituto "Antonio de Nebrija".

Unica en su género en lengua española, aspira a mantener a los estudiosos españoles al corriente de los estudios e investigaciones de Lingüística indoeuropea y Filología clásica, y a la vez a ser un índice del progreso de estos estudios en España.

Semestral. Número suelto, 35 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

HISPANIA.—Publicación del Instituto "Jerónimo Zurita".

Dedicada al estudio de los problemas históricos, metodología, fuentes y bibliografía de historia de España y universal.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

MISSIONALIA HISPANICA.—Publicación del Instituto "Santo Toribio de Mogrovejo".

Describe todo el esfuerzo espiritual y material realizado por nuestros misioneros en las cinco partes del mundo, exponiendo los métodos empleados en cada una de ellas.

Cuatrimestral. Número suelto, 14 pesetas. Suscripción anual, 35 pesetas.

REVISTA BIBLIOGRAFICA Y DOCUMENTAL.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Dedicada a la investigación bibliográfica española. Reproduce textos inéditos o raros. Inserta estudios y notas sobre impresos y manuscritos valiosos o desconocidos. Publica en láminas sueltas colecciones de autógrafos y manuscritos notables, obras tipográficas artísticas e interesantes, encuadernaciones y retratos de bibliógrafos, bibliófilos e impresores famosos.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 70 pesetas.

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Comprende esta revista estudios de lingüística y literatura españolas, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros españoles y extranjeros referente a filología española.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

REVISTA DE INDIAS.—Publicación del Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".

Versa sobre historia, arqueología, arte, filología, literatura, geografía y etnografía de los países hispanoamericanos en el período colonial; bibliografía general e información contemporánea.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 72 pesetas.

SEFARAD.—Publicación del Instituto "Benito Arias Montano".

Estudia los problemas culturales hebreo-bíblicos, las culturas del próximo Oriente en relación con el pueblo hebreo y el judaísmo español. Ofrece rica sección bibliográfica, con detenido examen del estado último de las cuestiones.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

11 PESETAS

S. Aguirre. - Teléf. 23-03-66. - Madrid.

INDICES DE LA «REVISTA DE IDEAS ESTETICAS»

TOMO IX
(AÑO 1951)

INDICE DE SUMARIOS

Núm. 33 Enero-Marzo 1951

F. Mirabent: *A. G. Baumgarten.*
José M.ª Sánchez de Muniain: *Vida estética y vida mística.*
Constantino Láscaris Comneno: *Las ideas estéticas de Ganivet.*
NOTAS: *La forma poética. La sencillez,* por M. Costa y Llobera (traducción de M. Batllori).
TEXTOS: *Oskar Hagen,* traducción, nota y selección de M. Cardenal Iracheta.
BIBLIOGRAFÍA: Augusto F. de Avilés: Catálogos de la Diamond Jubilee Exhibition.
Luis Durán Ochoa: Juan Planella Guille, *La creación estética.*
Enrique Pardo Canalís: Max J. Friedländer, *El arte y sus secretos.*
Resumen de los artículos contenidos en este número.
Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

Núm. 34 Abril-Junio 1951

H. R. Romero Flores: *Sobre el valor estético de la palabra.*
Dolores Palá Berdejo: *La experiencia musical de André Gide.*
Carlos Fernández Casado: *Teoría del puente.*

NOTAS: *Un estudio sobre M. Menéndez y Pelayo,* por F. Mt.
TEXTOS: *Pedro de Madrazo,* selección y notas de Enrique Pardo Canalís.
BIBLIOGRAFÍA: José Camón Aznar: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos.*
Julián Gállego: Derek Hudson: *James Pryde, 1866-1941.*
Enrique Pardo Canalís: Giovanni Papini, *Vida de Miguel Angel en la vida de su tiempo.*
Resumen de los artículos contenidos en este número.
Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

Núm. 35 Julio-Septiembre 1951

José Camón Aznar: *La estética de Goya en "Los Disparates".*
Ricardo del Arco: *La Música y la Danza en las obras de Cervantes.*
Carlos Bosch: *La intemporalidad de la Música.*
Fermín de Urmeneta: *Balmes como esteticista.*
NOTAS: *La Estética en el I Congreso de Filosofía de Argentina,* por Constantino Láscaris Comneno.
TEXTOS: *Verdi,* selección, traducción y notas de J. Espinós Orlando.
BIBLIOGRAFÍA: Dolores Palá Berdejo: Serge Lifar, *Traité de Danse Academique.*
Julián Gállego: Joan Evans, *English Art: 1307-1461.*
Enrique Pardo Canalís: Eduardo Vicente, *Tipos de la calle.*
Resumen de los artículos contenidos en este número.
Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

Núm. 36 Octubre-Diciembre 1951

Dolores Palá Berdejo: *La Música a través de un prisma estético.*
Dr. Vajtang Zizichvili: *La pintura de los iconos y la ideología cristiana de los tiempos primitivos.*
Juan Antonio Gaya Nuño: *Picasso y el Greco. (Tesis de hispanismo.)*
Enrique Pardo Canalís: *Hacia una estética becqueriana.*
NOTAS: *Algunos libros ingleses recientes sobre Estética* (I), por F. Mt.
TEXTOS: *Arte psicótico (Francis Reitman),* nota, traducción y selección de M. C. de I.
BIBLIOGRAFÍA: José Camón Aznar: F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya.*
Luis Durán Ochoa: Fr. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D., *Extáticos y estéticos.*
Constantino Láscaris Comneno: D. Traversi, *Shakespeare.*
Resumen de los artículos contenidos en este número.
Viñeta de Eduardo Vicente.

INDICE DE AUTORES

Arco, Ricardo del: *La Música y la Danza en las obras de Cervantes.* Núm. 35.
Batllori, M.: *La forma poética. La sencillez,* por M. Costa y Llobera (traducción). Núm. 33.
Bosch, Carlos: *La intemporalidad de la Música.* Núm. 35.

Camón Aznar, José: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos.* Núm. 34.
La estética de Goya en "Los Disparates". Núm. 35.
F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obras de Goya.* Núm. 36.
Cardenal Iracheta, M.: *Oskar Hagen* (traducción, nota y selección). Núm. 33.
Arte psicótico (Francis Reitman) (nota, traducción y selección). Núm. 36.

Durán Ochoa, Luis: Juan Planella Guille, *La creación estética.* Número 33.
Fr. Emeterio G. Setién de Jesús María, O. C. D., *Extáticos y estéticos.* Núm. 36.

Espinós Orlando, J.: *Verdi* (selección, traducción y notas). Núm. 35.

F. de Avilés, Augusto: Catálogos de la Diamond Jubilee Exhibition. Núm. 33.
Fernández Casado, Carlos: *Teoría del puente.* Núm. 34.

Gállego, Julián: Derek Hudson, *James Pryde, 1866-1941.* Núm. 34.
Joan Evans, *English Art: 1307-1461.* Núm. 35.
Gaya Nuño, Juan Antonio: *Picasso y el Greco. (Tesis de hispanismo.)* Núm. 36.

Láscaris Comneno, Constantino: *Las ideas estéticas de Ganivet.* Número 33.
D. Traversi, *Shakespeare.* Núm. 36.

Mirabent, F.: *A. G. Baumgarten.* Núm. 33.
Algunos libros ingleses recientes sobre Estética (I). Núm. 36.

Palá Berdejo, Dolores: *La experiencia musical de André Gide.* Número 34.
La Música a través de un prisma estético. Núm. 36.
Pardo Canalís, Enrique: Max J. Friedländer, *El Arte y sus secretos.* Núm. 33.

Pedro de Madrazo (selección y notas). Núm. 34.
Eduardo Vicente, *Tipos de la calle.* Núm. 35.
Hacia una estética becqueriana. Núm. 36.

Romero Flores, H. R.: *Sobre el valor estético de la palabra.* Núm. 34.

Sánchez de Muniain, José María: *Vida estética y vida mística.* Número 33.

Urmeneta, Fermín de: *Balmes como esteticista.* Núm. 35.

Zizichvili, Dr. Vajtang: *La pintura de los iconos y la ideología cristiana de los tiempos primitivos.* Núm. 36.